Das Dido-Drama von Marlowe und Nash.

Eine literarhistorische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation,

welche

nebst den beigefügten Thesen

mit Genehmigung der

Hohen Philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

am Freitag, den 22. Dezember 1905, vormittags 11 Uhr

in der Aula Leopoldina

öffentlich verteidigen wird

Boleslaus Knutowski

aus Slawoschin, Kr. Putzig, Westpr.

Opponenten:

Herr Dr. phil. **E. Bednara,**

Herr cand. phil. **C. Rockel.**

1905.

Grosser & Co., Breslau.

Vorliegende Dissertation ist nur ein Teil der Untersuchungen des Verfassers über „Das Didodrama von Marlowe und Nash“. Der Rest der Arbeit, dessen Veröffentlichung für spätere Zeit vorbehalten wird, betrifft 1) Shakespeare's Beziehungen zu Marlowe — Nash's Didodrama bis zum Jahre 1594, 2) Nash's Stil in „Summer's Last Will and Testament“ und 3) Nash's Metrik.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543101_0093

Der Hauptzweck der folgenden Untersuchungen besteht darin, nachzuweisen, wie das „Didodrama von Marlowe und Nash“ unter Marlowe's Werken chronologisch einzureihen sei. Wenn sich bisher noch niemand mit dieser Frage ernstlich befaßt hat, so liegt der Grund zweifellos vor allem darin, daß ein anderes vielleicht noch schwierigeres Problem gelöst werden muß, ehe man sich mit einiger Aussicht auf Erfolg an jene Frage heranwagen darf.

Das Didodrama ist nämlich unter folgendem Titel veröffentlicht worden:

The Tragedie of Dido Queene of Carthage: Played by the Children of her Maiesties Chappell. Written by Christopher Marlowe, and Thomas Nash, Gent.[1]) Die Tragödie ist also das Geistesprodukt zweier Autoren. Es ist demnach erforderlich, das Eigentum des einen von dem des andern zu scheiden, wenn man in Ermangelung äußerer Kriterien, aus inneren Gründen für die Chronologie des Stückes etwas folgern will. Erst auf dem Boden des so gefundenen Marloweschen Erzeugnisses lassen sich weitere Untersuchungen anstellen.

Daß eine genaue Scheidung von Geistesprodukten verschiedener Autoren in demselben Stücke eine sehr schwierige, um nicht zu sagen unlösbare Aufgabe ist, dürfte einleuchten. Schon Klein bemerkt hierzu:[2]) „Wie viel Verfasserschaftsanteil auf jeden der Zusammenarbeiter fällt, liegt im weiten Felde der Vermutungen.“ Ich will gleichwohl den Versuch machen, unter Hinzuziehung möglichst vieler Kriterien diese Frage zu lösen, und ich sehe mich um so mehr dazu verpflichtet, als sie der englische Gelehrte Fleay, — ohne jedoch seine Ansicht auch nur im entferntesten zu begründen —, in einer m. E. falschen Weise bereits zu lösen versucht hat.[3])

[1]) Vgl. Bullen, The Works of Christopher Marlowe (London 1885), Bd. II, p. 300.

[2]) Vgl. J. L. Klein, Geschichte des englischen Dramas, Bd. II (Leipzig 1876), p. 802.

[3]) Vgl. F. G. Fleay: A Biographical Chronicle of the English Drama (London, 1891.) Bd. II, p. 147.

Im Gegensatz zu allen andern Gelehrten glaubt Fleay das Eigentum der beiden Autoren im Didodrama scenenweise scheiden zu dürfen. M. E. ist nun ein Zusammenarbeiten zweier Dramatiker, so wie Fleay es sich vorstellt, mindestens sehr unwahrscheinlich. Dagegen wäre es wohl denkbar, daß der eine diese oder jene Scene nur entworfen und von dem andern hätte überarbeiten lassen, wie auch Bullen[1]) annimmt.

Obwohl ich jedoch Fleay's Urteil nicht teilen kann, verdient es immerhin Beachtung, da er als Engländer für die vorliegende Frage m. E. ein besseres Empfinden haben sollte als ein Deutscher. Ich will daher versuchen, dieses Problem in der Weise zu lösen, daß ich Fleay's Ansicht der Untersuchung zugrunde lege und einerseits hauptsächlich darauf achte, ob sich nicht in den Nash zuerkannten Scenen Teile finden, die Marlowe's Schreibweise verraten, und andererseits zusehe, ob Marlowe zugewiesene Scenen nicht Stellen enthalten, die Nash als Autor voraussetzen lassen.

Fleay entscheidet (a. a. O., II, 147) über die Autorschaftsfrage im Didodrama wie folgt: I conjecturally assign the authorship thus-Marlow, I. 1a; II. 1, 2; III. 3; IV. 3—4; V. 1, 2: Nash, I. 1b (which should be marked as a new scene); III. 1, 2, 4; IV. 1, 2, 5.

Um nun für die Nachprüfung dieses Urteils einige Anhaltspunkte zu gewinnen, sollen zunächst die stilistischen und metrischen Unterschiede in den Dichtungen von Marlowe und Nash festgestellt werden.

Die Metrik kann bei dieser Autorfrage allerdings nicht in demselben Maße als Kriterium herangezogen werden wie stilistische Eigentümlichkeiten; denn fast alle Eigenschaften Marlowe'scher Metrik finden sich auch bei Nash. Da jedoch einzelne Merkmale, die bei Marlowe ganz gewöhnlich sind, bei Nash äußerst selten auftauchen, und umgekehrt beliebte Nash'sche Eigentümlichkeiten in Marlowe's Metrik nur ganz vereinzelt zu finden sind, so ist die Bedeutung dieses Kriteriums immerhin nicht zu unterschätzen, da sich ein merklicher Unterschied zeigen muß, sobald größere Abschnitte, z. B. längere Scenen, zur Beurteilung vorliegen.

[1]) a. a. O., Bd. I, p. XLVII.

I.

Stilistische und metrische Unterschiede in den Dichtungen von Marlowe und Nash.[1])

Stellt man Nash's Stil und Metrik Marlowe's Schreibweise gegenüber, so ist leicht ersichtlich, dass jeder der beiden Dichter seine Eigenarten hat.

Ein stilistischer Unterschied zeigt sich bei ihnen schon insofern, als Marlowe im Gegensatz zu Nash besonders in seinen letzten, vereinzelt jedoch auch bereits in seinen ersten Dramen parallele Struktur der Sätze[2]) und Stichomythien anwendet.

Marlowe's bilderreiche Sprache wird auch von Nash angestrebt, aber die Art der Bilder und die Gebiete, denen sie entlehnt sind, spiegeln die verschiedene Individualität der beiden Dramatiker wieder.

Nash bevorzugt Bilder aus dem bürgerlichen Leben. Sie begegnen zwar auch bei Marlowe, erscheinen jedoch im Gegensatz zu Nash's Ausdrucksweise vielfach sehr gesucht und lassen Marlowe's ungemein kraftvolle Sprache deutlich erkennen. So wird seinem ungestümen Wesen entsprechend in Metaphern sehr oft das Feuer verwertet, und Blut als Löschmittel ist besonders im ersten Teile von Tamburlaine the Great[3]) nichts Ungewöhnliches.[4]) Bei Nash sind Bilder dieser Art überhaupt nicht zu finden.

---

[1]) Von Nash's Werken hat sich für die vorliegende Frage nur „Summer's Last Will and Testament" als brauchbar erwiesen, weil es das einzige ist, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann.

[2]) Vgl. Anm. 1 auf S. 14.

[3]) abgekürzt: Tamb. A, und der zweite Teil entsprechend Tamb. B. — Für Citate benutze ich die Wagner'sche Ausgabe (Heilbronn 1885).

[4]) Vgl. S. 14—15.

Auch Bilder aus dem Kriegsleben, für die Marlowe bekanntlich große Vorliebe zeigt, sind bei Nash nur in ganz geringer Zahl vorhanden.

Ein sehr markanter Unterschied zeigt sich ferner in Bildern aus der Natur. Soweit Nash sie anwendet, läßt er seinen Blick fast nur auf dem Boden haften, wo er die Pflanzenwelt, Berge und Täler findet. Marlowe dagegen beachtet seine nächste Umgebung weniger; er schaut lieber nach oben. Da, in weiter Ferne ist sein Lieblingsfeld im ungeheuern Reiche der Natur. Nicht nur die Sonne, den Mond und die Sterne, auch Wolken, Blitz und Donner, Regen, Schnee und Hagel verwertet er daher in Metaphern und Vergleichen.

In Bildern, die den Geistesprodukten längst vergangener Zeiten entlehnt sind, zeigen Marlowe und Nash gleichfalls wenig Übereinstimmung. Beide Dichter haben eine ausgesprochene Neigung mit Gelehrsamkeit zu prunken. Aber während Nash die Mythologie von einer Seite kennt, die sehr ins Märchenhafte geht, beutet Marlowe vorzugsweise die Götterlehren der alten Griechen und Römer in hohem Maße aus. In der griechischen Philosophie, die Marlowe überhaupt nicht berührt, scheint wiederum Nash bewandert zu sein. Er verwertet sie zwar nicht in Bildern, trägt sie jedoch sonst bei jeder Gelegenheit zur Schau.

Eine lange Reihe lateinischer Citate endlich, denen gewöhnlich die Übersetzung oder doch wenigstens eine genügende Erläuterung in der Landessprache unmittelbar folgt,[1]) beweist, daß Nash auch die alten römischen Schriftsteller zum Teil gekannt hat.

Antithesen sind bei Nash öfter zu finden als bei Marlowe, doch dürfte diese stilistische Eigenart bei der Lösung unserer Frage kaum zu verwerten sein.

Auch zur Ironie zeigt Nash mehr Neigung als sein Zeitgenosse.

---

[1]) Vgl. Summer's Last Will and Testament p. 15, l. 1—3; p. 18, l. 20—23; p. 21, l. 23—24; p. 25, l. 31—32; p. 28, l. 7—8, 13—15, 19, 21—22 und 22—26; p. 29, l. 1—2, 2—3, 6—7, 9, 11—13; p. 32, l. 9—11 usw. (Ich citiere aus: A Select Collection of Old English Plays by W. Carew Hazlitt, VIII. Bd., London 1874.)

Ganz besonders charakteristisch jedoch für Nash sind seine Spitzfindigkeiten, in denen sich entschiedenes Talent zur Komödie äußert, und seine große Vorliebe für Wortspiele. Auch Tändelei mit Worten, eine Eigenart, die namentlich bei Shakespeare stark hervortritt, ist bei Nash wiederholt zu finden.

Figuren der Wortwiederholung wendet Nash weit häufiger an als Marlowe. Besonders zahlreich im Vergleich zu Marlowe's Schreibweise sind die Fälle von Annomination und Epizeuxis.

Aber nicht nur im Stil, auch in der Metrik lassen sich zwischen den beiden Dramatikern Unterschiede nachweisen.

Die Verbalendung -est wird bei Marlowe nie gemessen,[1]) wohl aber geschieht dies zuweilen bei Nash.[2]) Ebenso verhält es sich mit der Pluralendung -es bei Substantiven. Von Nash wird sie mehrmals silbenbildend angewandt,[3]) bei Marlowe gar nicht.[4])

Einschiebung eines silbenbildenden e ist bei Nash nicht nachweisbar, bei Marlowe dagegen keine seltene Erscheinung.[5])

Anwendung zweifüßiger Verse, die bei Nash gleichfalls garnicht vorkommen, ist bei Marlowe sehr oft und zwar besonders am Ende grösserer Abschnitte zu finden.[6])

Auch bei öfterem Auftreten epischer Cäsuren und weiblicher Verse ist zunächst an Marlowe zu denken, da sie bei Nash nur ganz vereinzelt vorkommen.

---

[1]) Schipper, De versu Marlowii, Bonn 1867, Diss.. p. 12: In secunda persona singularis praesentis et praeteriti fortis semper syncopen eius poeta et statuit et scripsit neque unquam si terminatio, id quod multo rarius accidit, vocalem e scriptam praebet, vocalis pronunciatur.

[2]) Vgl. Sum. Last Will, p. 28: Sleptèst; p. 50: withholdèst; p. 82: keepèst.

[3]) Vgl. Sum. Last Will, p. 73: Are nought but talès of the devil's laws.

[4]) Schipper, Diss., p. 12: In syllabis in -es exeuntibus pluralis et genitivi vocalis e nunquam sonat.

[5]) Schipper, Diss., p. 16: Quum poeta ille syllabis plenis metiendis strenue studet, tum verborum syllabas, quae in lingua syncopes vi iam evanuerunt persaepe dilatat, . . .

[6]) Schipper, Diss., p. 20: dipodia et tripodia . . . a Marlovio saepe: . . . in fine aut initio orationis scribuntur.

Auf Grund dieser Ausführungen lassen sich die Hauptunterscheidungsmerkmale in Marlowe's und Nash's Schreibweise zusammenstellen.

I. Stil.

a) Marlowe's Charakteristika sind:

1. Paralleler Satzbau,
2. Stichomythien,
3. Bilder aus dem Kriegsleben,
4. Bilder aus Regionen über der Erde (Gestirne, Wolken usw.),
5. Bilder aus der Götterwelt der alten Griechen und Römer.

b) Für Nash sprechen:

1. Figuren der Wortwiederholung, insbesondere das häufige Auftreten der Annomination,
2. Tändelei mit Worten,
3. Wortspiele,
4. Spitzfindigkeiten in der Darstellung,
5. Gedanken aus der Philosophie der alten Griechen,
6. Häufige Anwendung lateinischer Citate mit nachfolgender englischer Uebersetzung.

II. Metrik.

a) Auf Marlowe deutet:

1. Einschiebung eines silbenbildenden e,
2. Anwendung zweifüßiger Verse,
3. Zahlreiches Auftreten epischer Cäsuren und weiblicher Verse.

b) Auf Nash verweist:

1. Messung der Verbalendung -est,
2. silbenbildendes -es im Plural der Substantiva.

Zur Erleichterung der nun folgenden Untersuchung sollen auch Parallelen zur Didotragödie in den anderen Stücken Marlowe's und in Nash's Drama berücksichtigt werden. Denn ist es auch unwahrscheinlich, daß ein bedeutender Dramatiker Stellen aus einem seiner Werke ins andere wörtlich überträgt, so scheint es mir andererseits unvermeidlich, daß einzelne charakteristische Wendungen und Bilder, bisweilen sogar Gedankenkomplexe und Situationen in seinen Stücken wiederkehren.

II.

Verhältnis von Marlowe's und Nah's Anteil im Didodrama.[1])

Wenden wir uns zunächst der ersten Scene des Stückes zu. Fleay[2]) hat sie für Marlowe's Eigentum erklärt, und ich glaube seiner Ansicht mit gutem Grunde beipflichten zu dürfen.

Schon der Umstand, daß die Initiative zu dem Drama von Marlowe ausgegangen ist, legt die Vermutung nahe, die erste Scene sei im wesentlichen von ihm geschrieben worden. Doch sollen andere Argumente beigebracht werden.

Weitaus der größte Teil des Stückes läßt eine enge, um nicht zu sagen sklavische Anlehnung an die Quelle, d. h. Verg. Aen., erkennen. So ist auch Dido I, 1 vom Auftreten der Venus an fast Zeile für Zeile der Aeneis entlehnt. Die angewandten Bilder jedoch stammen nicht aus dem lateinischen Epos.

Es ist überhaupt charakteristisch, daß gerade die schönsten Bilder Vergils im Didodrama sorgfältig, ja, ängstlich vermieden werden. Sollte diese Tatsache nicht auf Marlowe den großen Dramatiker hinweisen, der auch da, wo er der Quelle treu folgt, bestrebt ist, seinem Werke den Stempel seiner Individualität aufzudrücken?

In der ersten Scene des Stückes bestätigt sich diese Annahme; denn die Bilder tragen hier durchaus das Gepräge von Marlowe's Schreibweise. Man liest Dido I, 1, 13: meteor -like, ib. 25: exhaled with thy fire-darting beams, ib. 97: Who with the sun divides one radiant shape, ib. 98: starry towers, ib. 103: To feed her eyes, ib. 55: Drawn through the heavens by steeds of Boreas' brood, ib. 63: And all Aeolia to be up in arms, ib. 65: And Neptune's waves be envious men of war und ib. 68—69: And Aeolus, like Agamemnon, sounds The surges, his fierce soldiers, to the spoil.

---

[1]) Für Citate benutze ich: Bullen, The Works of Christopher Marlowe, London 1885.

[2]) F. G. Fleay: A Biographical Chronicle of the English Drama, II. Bd., p. 147 (London 1891).

Für Marlowe's Autorschaft scheint auch die Metrik dieser Scene zu sprechen. Trotz der geringen Verszahl weist sie 4 epische Cäsuren[1]) und 5 weibliche Verse[2]) auf. Die weiblichen Versausgänge sind zwar verschleifbar, bilden jedoch mit den epischen Cäsuren zusammen immerhin ein nennenswertes Kriterium. Von Nash's metrischen Eigentümlichkeiten ist nichts zu merken. Zu Marlowe's Schreibweise paßt auch, daß in V. 17 brother zweisilbig gemessen wird[3]).

Mit Bezug auf V. 32—37 brauche ich nur Bullen's[4]) Ansicht anzuführen: To Marlowe must surely be given such lines as these in the opening scene: —

> Vulcan shall dance to make thee laughing-sport,
> And my nine daughters sing when thou art sad;
> From Juno's bird I'll pluck her spotted pride,
> To make thee wings wherewith to cool thy face;
> And Venus' swans shall shed their silver down
> To sweeten out the slumbers of thy bed, etc.

Zu V. 202:

> With mountain-heaps of milk-white sacrifice

möchte ich bemerken, daß milk-white bei Marlowe ein sehr beliebtes Epitheton[5]) ist, bei Nash dagegen gar nicht vorkommt.

In V. 224:

> As every tide tilts 'twixt their oaken sides

findet sich „as" in der Bedeutung der Conjunction „daß", wie öfters bei Marlowe[6]), nie bei Nash.

Dido I, 1, 75—77:

> Whenas the waves do threat our crystal world,
> And Proteus, raising hills of floods on high,
> Intends, ere long, to sport him in the sky.

könnte man vielleicht im wesentlichen für Nash's Eigentum halten, nicht etwa aus dem Grunde, weil schon Bullen sagt[7]):

---

[1]) Vgl. ib. V. 55, 100, 125 und 150.

[2]) Vgl. ib. V. 98, 117, 170, 197 und 230.

[3]) Vgl. Schipper, Diss., pag. 16: Porro verborum brother, father, mother, whether apud Marlovium nunquam est syncope.

[4]) Vgl. Bullen, a. a. O. I, p. XLVII.

[5]) Vgl. Dido II, 1, 321 (milk-white doves); Tamb. A, 77 (milk-white steeds); ib. 286 (milke-white Hartes); ib. 1254 (milk-white Tent); ib. 1849 (milk-white flags); Tamb. B, 2586 (as white as milke); ib. 2749 (milk-white robe); ib. 4109 (milk-white way).

[6]) Vgl. Tamb. A, 237 und 619, Jew 63 usw. Vgl. auch Keller: Zur Sprache Chr. Marlowe's, Wien 1887, Prgr.

[7]) Vgl. Bullen, a. a. O. II, 306.

These rhyming lines are suggestive of Nashe, — Reimpaare finden sich auch in den unzweifelhaft echten Stücken Marlowe's —, sondern deshalb, weil obige Verse offenbar als ein nachträgliches Einschiebsel erscheinen. Sie könnten fortgelassen werden, ohne daß dadurch irgend eine Störung des Sinnes herbeigeführt würde. Durch ihren Wegfall entstände sogar Häufung rhetorischer Fragen, ein Charakteristikum, das schon in den ersten Dramen Marlowe's gar nicht selten vorkommt[1]). Außerdem riefe der ganze Passus in der neuen Form zusammen mit den beiden Schlußversen (80 und 81) eine weit bessere Wirkung hervor.

Indes muß ich darauf verweisen, daß die Konjunktion whenas (Vgl. V. 75) bei Nash nicht nachweisbar ist, wohl aber bei Marlowe begegnet[2]). Sie könnte allerdings an dieser Stelle von Marlowe erst nachträglich eingefügt worden sein, wie später nachgewiesen werden soll[3]).

Die Verse 80—81:

> Then die, Aeneas, in thine innocence,
> Since that religion hath no recompense,

eine freie Erfindung des Dicters, sind vielleicht deshalb Marlowe's Werk, weil sie ihm so recht aus der Seele gesprochen zu sein scheinen.

So scheint Marlowe's Hand sich in allen Teilen der ersten Scene zu verraten, und diese Annahme gewinnt eine Stütze noch dadurch, daß zahlreiche Stellen von Dido I, 1 Ausdrucksparallelen in anderen Marlowe'schen Stücken finden. So läßt sich vergleichen[4]): Dido I, 1, 24—25 mit Tamb. B, 2968—70; Dido I, 1, 26 mit Faust[5]) 2012; Dido I, 1, 46—47 mit Tamb. A, 143—45; Dido I, 1, 96—97 mit Tamb. B, 2961—64; Dido I, 1, 121 mit Tamb. A, 517 und mit Edward II,[6]) Act V, Sc 5, V. 35—36; Dido I, 1, 128 mit Tamb. A, 1202, Tamb. B, 2630 und ib. 4031. Eine merk-

[1]) Vgl. Tamb. A, 101—103; ib. 270—72; ib. 1845—47; Tamb. B. 2403—19; ib. 3277—91; ib. 4120—33 u. a. m.

[2]) Vgl. Edward II, Act II, Sc. 2, V. 48. Vgl. auch Dido IV, 1, 4 und 6 auf Seite 22 dies. Arb.

[3]) Vgl. S. 60.

[4]) Vgl. Cap. III, p. 46—59.

[5]) Ich benutze den Text von 1616 in der Ausgabe von Hermann Breymann, Heilbronn 1889.

[6]) abgekürzt: Edward.

würdige Parallele zu V. 32: Vulcan shall dance to make thee laughing-sport findet sich in Nash's Summer's Last Will and Testament. Hier heisst es a. a. O., p. 91: To make the gods merry, the celestial clown Vulcan tuned his polt foot to the measures of Apollo's lute, and danced a limping galliard in Jove's starry hall.

Bullen[1]) verweist bei dieser Stelle wohl mit Recht auf das erste Buch der Ilias.

Während jedoch in dem griechischen Epos nur davon die Rede ist, daß Hephästos das Amt eines Mundschenks übernimmt, wird in der Didotragödie ebenso wie in Nash's Drama vom „tanzenden" Vulkan gesprochen. Aus dieser Übereinstimmung zu schließen, beide Stellen seien von demselben Dichter geschrieben worden, liegt zwar nahe, trifft jedoch m. E. nicht das Richtige. Denn wollte man V. 32 Nash zuerkennen, so könnten ihm mit demselben Rechte auch V. 33—37 zugeschrieben werden, da V. 32—37 offenbar aus derselben Feder geflossen ist. Die ganze Stelle jedoch weist nicht einen einzigen charakteristischen Zug Nash's auf. Dagegen scheint die kraftvolle Sprache Marlowe's Hand zu verraten. Auch Bullen hält V. 32—37 entschieden für Marlowe's Eigentum.[2])

Stammt nun aber V. 32 von Marlowe, so ist der „tanzende" Vulkan von Nash aus dem Didodrama herübergenommen worden. Für Nash's Autorschaft lassen sich in der ersten Scene des Stückes keine Argumente geltend machen, während sich überall deutliche Spuren Marlowe'scher Arbeit gezeigt haben. Zieht man außerdem die schwungvolle, und zugleich etwas überladene Ausdrucksweise in Betracht, so darf Dido I, 1 ohne Bedenken Marlowe zuerkannt werden. Als Nash's Eigentum wären höchstens V. 75—78 auszuscheiden.

Schwieriger ist die Autorfrage in der nächsten Scene (bei Fleay: I, 1 b) zu lösen, weil sie nur 47 Verse zählt. Fleay hält sie für Nash's Erzeugnis.

In sprachlicher Hinsicht steht sie der ersten Scene zweifellos nach, hat auch nur einen einzigen Vergleich auf-

[1]) Vgl. Bullen a. a. O. II, 304; vgl. auch S. 64 dies. Arb.
[2]) Vgl. S. 6.

zuweisen. Dieser jedoch spricht m. E. eher für als gegen Marlowe.

Man liest V. 40—41:

> And every Trojan be as welcome here
> As Jupiter to silly Baucis' house.

Diese Verse sind zweifellos unter dem Einfluß von Ovid's Metamorphosen[1]) VIII, 624—724 entstanden[2]), und wir wissen durch Marlowe's Übersetzung von Ovid's Amores, daß er sich mit diesem lateinischen Autor während seiner Universitätszeit vorzugsweise beschäftigt hat.

Die Metaphern in Dido I, 2 sind größtenteils dem Kriegsleben entlehnt, ein Umstand, der gleichfalls auf Marlowe als Autor hinweist. Ich citiere nur V. 7—9:

> Save, save, O, save our ships from cruel fire,
> That do complain the wounds of thousand waves,
> And spare our lives, whom every spite pursues!

Diese Verse halte ich unbedingt für Marlowe's Produkt, ganz abgesehen davon, daß die Epizeuxis in V. 7: sehr an Tamb. A, 1880 erinnert, wo es heißt:

> Pitie, o pitie, sacred Emperour.

Zu V. 16:

> Forbids all hope to harbour near our hearts

findet sich in Edward V, 5, 84 eine Parallele[3]). Aus Marlowe's Feder dürfte auch V. 10 geflossen sein:

> We come not, we, to wrong your Libyan gods.

Eine ähnliche nachdrucksvolle Wiederholung des persönlichen Fürworts findet sich bei Nash nirgends, bei Marlowe dagegen im Jew of Malta[4]) V. 1677:

> The Law shall touch you, we'll but lead you, we.

Das Auftreten von Figuren der Wortwiederholung (V. 1, 7, 10 und 17) könnte an Nash erinnern, doch wird beispielsweise die Epizeuxis auch von Marlowe, besonders in späteren Dramen, zu lebensvoller Schilderung gern benutzt.[5])

---

[1]) abgekürzt: Metam.

[2]) Vgl. S. 67.

[3]) Vgl. 56.

[4]) abgekürzt: Jew. — Ich benutze die Ausgabe von A. Wagner (Heilbronn 1889).

[5]) Vgl. Fischer a. a. O. p. 47, 87, 101, 120 und 132.

An Marlowe's Metrik erinnert der zweifüßige Vers 25:

Thither made we.

Wem schließlich die beiden wegen der Lautmalerei wirklich schönen Verse 28—29:

Whereas the southern wind with brackish breath
Dispersed them all amongst the wreckful rocks

zuzuschreiben sind, läßt sich schwer entscheiden. M. E. sind auch sie aus Marlowe's Feder geflossen; denn whereas steht hier für where, d. h. in einer Verwendung, die in Marlowe's Jugendwerken mehrfach[1]), bei Nash gar nicht begegnet.

Nach diesen Erörterungen kann ich Fleay's Urteil über Dido I, 2 (I, 1b) unmöglich teilen, ich glaube vielmehr, daß auch diese Scene im wesentlichen Marlowe's Werk ist. Nash dürfte höchstens ganz unbedeutende Änderungen vorgenommen bezw. hier und da einige Worte hinzugefügt haben.

Im zweiten Akte des Stückes hält Fleay beide Scenen für Marlowe's Eigentum. Meine Untersuchung soll sich daher gleich auf den ganzen Akt erstrecken.[2])

Daß man es hier im wesentlichen mit Marlowe's Erzeugnis zu tun hat, wird jeder Kenner von Marlowe's Schreibweise bei der Lektüre sofort empfinden. Schon die Stichomythien, die im ersten Teile dieses Aktes mehrfach hervortreten, weisen deutlich auf Marlowe hin. Bei Nash wird man auch nicht eine einzige Stelle finden, die sich beispielsweise mit Dido II, 50—59 oder ib. 75—106 auch nur im entferntesten vergleichen ließe.

Der zweite Teil des Aktes hat zwar einen sehr geringen dramatischen Wert, da die Erzählung des Aeneas vom Untergange Trojas auf den Zuschauer ermüdend wirken muß, doch liegt ein Verdienst des Dichters darin, daß er den langen Bericht wiederholt durch ein paar Worte der Königin in geschickter Weise unterbricht.

Wer hat nun aber diesen Teil des Stückes geschrieben? Interessant ist es, Bullen's Ansicht darüber zu hören. Er sagt[3]): It is hard to believe that in its present shape the narrative of Aeneas was written wholly by Marlowe. In

[1]) Vgl. Dido I, 1, 115; Tamb. 3248 und 4523; Faust, 14; vgl. auch die Abhandlung von Keller.

[2]) Bullen, (a. a. O., Bd. II) kennt keine Sceneneinteilung in Dido, II.

[3]) a. a. O. I, p. XLVIII.

parts it is so absurdly grandiose that a very slight heightening is required in order to get the effect of burlesque. Let us take the description of the slaughter of Priam: (II, 245–57.)

If these lines are Marlowe's they must have been written at the very beginning of his career[1]).

Wenngleich also Bullen einige Bedenken hat, hält er den zweiten Teil des Aktes doch im wesentlichen für Marlowe's Erzeugnis. Auch ich neige zu dieser Ansicht und werde versuchen meine Gründe dafür auseinanderzusetzen.

Zunächst jedoch muß ich mich nochmals dem ersten Teile des Aktes zuwenden; denn ich glaube hier in V. 73—75 Nash's Beiwerk zu erkennen. Es heißt:

Ili. Look, where she comes; Aeneas, view her well.
Aen. Well may I view her; but she sees not me.
Enter Dido, Anna, Jarbas, and train.
Dido. What stranger art thou, that dost eye me thus?

Eine derartige Spielerei mit dem Begriff des „Sehens", wie sie sich hier zeigt, dürfte kaum von Marlowe, sehr wohl aber von Nash herstammen, und die Epanalepsis, welche V. 73 und 74 verknüpft, ist geeignet diese Annahme zu stützen. Vielleicht kommt man Marlowe's Erzeugnis näher, wenn man die zweite Hälfte des ersten und den zweiten Vers ganz ausscheidet. Hiernach bliebe:

Ili. Look, where she comes!
Enter Dido, Anna, Iarbas, and train.
Dido. What stranger art thou, that dost eye me thus?

Solche unvollständigen, besonders zweifüßigen Verse, wie Vers 73 in seiner neuen Gestalt, sind am Ende einer Scene oder eines größeren Abschnittes für Marlowe charakteristisch, und das Verbum „eye" in V. 75 wäre schon durch die Situation genügend motiviert. Aeneas sollte nämlich m. E. die Königin auch dann betrachten, wenn er nicht eigens dazu aufgefordert wird. Sie ist neu hinzugekommen und muß überdies durch ihre Stellung als Regentin naturgemäß seine Aufmerksamkeit erregen.

Dadurch, daß Ilioneus dem Aeneas erst sagen muß: Aeneas, view her well, und dieser antwortet: Well may I view her; but she sees not me, gewinnt man den Eindruck, als ob Dido bei ihrem Erscheinen auf Aeneas nur deshalb

[1]) Auf diesen Satz komme ich später zurück.

aufmerksam wird, weil er sie ganz besonders neugierig betrachtet. Gleichzeitig erscheint sein Benehmen geradezu lächerlich und er selbst durch V. 74 als eine wahre Jammergestalt. So weit aber würde m. E. Marlowe niemals den Mann herabwürdigen, der nächst der Königin die wichtigste Rolle im Stücke spielen soll, den Mann, dem Dido gleich darauf vor allen andern die höchsten Ehren erweist. Auch Marlowe hätte sich sicher gesagt, was er in V. 85—86 der Dido in den Mund legt:

Aeneas is Aeneas, were he clad,
In weeds as bad as ever Irus ware

Hat also Nash die zweite Hälfte von V. 73 und den V. 74 hinzugefügt, so wäre es hier zum Schaden des Textes geschehen.

Die Situation wird viel natürlicher, wenn man annimmt, daß Dido von allen Fremdlingen mit derselben Aufmerksamkeit betrachtet wird und sich nur deshalb gleich an Aeneas wendet, weil er sich trotz der überstandenen Leiden von seinen Schicksalsgenossen immer noch vorteilhaft unterscheidet. Diese Erklärung steht auch nicht im Widerspruch zu der unmittelbar vorhergehenden Erkennungsscene (V. 40—50.) Wenn nämlich Aeneas hier mit seinen abgetragenen Kleidern keinen vornehmen Eindruck macht, so dürfte es seinen Gefährten auf der See nicht besser ergangen sein als ihm. Daß diese ihren Führer nicht erkennen, selbst wenn sie schon seine Stimme zu hören glauben,[1]) ist sehr unnatürlich und als ein Mißgriff des Dramatikers zu bezeichnen. Begreiflich dagegen erscheint, daß Aeneas die Ankömmlinge nicht gleich erkennt, denn sie sind von Dido neu gekleidet worden.

V. 73—75 oder besser V. 67—73 stammen wohl im wesentlichen von Marlowe her, da Edward, II, 2, 47—49 eine sehr bedeutungsvolle Parallele hierzu aufweist.[2])

Auch einige Verse aus dem zweiten Teile dieses Aktes finden Parallelen in den übrigen Stücken Marlowe's. So verrät die Beschreibung vom Geiste Hektors V. 202 ff. Marlowe's Schreibweise. Der Dichter verfährt hier genau so

[1]) Vgl. Dido II, 46: Ili. I hear Aeneas' voice but see him not.
[1]) Vgl. S. 58.

wie im Tamb. A 454–477, wo er die Gestalt Tamerlans beschreibt. In beiden Fällen benutzt er, was ihm die Quelle bietet und führt den entlehnten Stoff durch eigenes Hinzutun weiter aus, in der Dido, um den Eindruck des Entsetzens zu steigern, im Tamb., um die kraftvolle Gestalt des Helden noch gewaltiger erscheinen zu lassen.

Charakteristisch für Marlowe ist auch V. 213:

Sent many of their savage ghosts to hell

deshalb, weil dieser Gedanke in seinen Stücken mehrmals wiederkehrt,[1]) besonders aber, weil der Dichter die Worte seiner Quelle in ein ganz eigenes, seiner Sprache eigentümliches Gewand gekleidet hat. In der Aeneis II, 397 heißt es einfach:

. . ., multos Danaum demittimus Orco. —

Mit Dido II, 211—12:

Yet flung I forth, and, desperate of my life,
Ran in the thickest throngs, etc.

läßt sich Tamb. B, 3322 vergleichen.

Dido II, 232:

Threatening a thousand deaths at every glance:

erinnert an Tamb. B. 3615.

Eine bei Marlowe mehrfach wiederkehrende Redewendung findet sich Dido II, 200:

Who with steel pole-axes dash'd out their brains.[2])

Von einiger Bedeutung für die Autorfrage erscheint mir auch Dido II, 260—61:

Yet he, undaunted, took his father's flag,
And dipped it in the old king's chill-cold blood;

denn in Edward V, 1, 119—20 findet sich derselbe Gedanke. Auf Marlowe scheint auch Dido II, 290 hinzuweisen:

I die with melting ruth.

Diese Metapher begegnet nämlich in Dido III, 1, 75 und in Edward V, 5, 52.[3]) —

Dido II, 321:

These milk-white doves shall be his centronels

gibt sich durch das Epitheton milk-white als Marlowe's Eigentum zu erkennen.[4])

[1]) Vgl. Tamb. A, 2010, Tamb. B, 4289 und Mass. IX, 53.
[2]) Vgl. Tamb. A, 2087 und Faust, 1685—87.
[3]) Vgl. S. 57.
[4]) Vgl. Anm. 5 auf S. 6.

In Vers 234—38 findet sich parallele Struktur der Sätze, eine Stileigentümlichkeit, die bei Marlowe öfters auftaucht.[1])

Man liest:

> Achilles' son, remember what I was,
> Father of fifty sons, but they are slain;
> Lord of my fortune, but my fortune's turned:
> King of this city, but my Troy is fired;
> And now am neither father, lord, nor king:

Im Vergleich zu Marlowe's sonstigem Stil hat auch Dido II, wohl wegen der engen Anlehnung an die Quelle, nur eine geringe Anzahl von Bildern aufzuweisen. Diese jedoch tragen fast alle den Stempel Marlowe'scher Eigenart.

Mehrfach wird man auch an die bombastische Ausdrucksweise des Tamb. erinnert.

Bullen[2]) charakterisiert die Sprache dieses Aktes folgendermassen: Earlier (i. e. before the description of the slaughter of Priam) in the same scene we find passages quite worthy of Marlowe, as in the description how, when Sinon unlocked the wooden horse —,

> Suddenly
> From out his entrails, Neoptolemus,
> Setting his spear upon the ground, leapt forth,
> And, after him a thousand Grecians more,
> In whose stern faces shined the quenchless fire
> That after burnt the pride of Asia.

About the authorship of such lines as those there can be no possible doubt;

Zu V. 187:

> In whose stern faces shined the quenchless fire

bemerkt Bullen[3]): 'This epithet alone would show that the passage is Marlowe's. — cf. Edward II, V. 1. l. 44, Heaven turn it to a blaze of quenchless fire!'

Einen hierher gehörigen Fall scheint Bullen übersehen zu haben. Tamb. B, 3522 heisst es:

> All brandishing their brands of quenchlesse fire.

Daß in diesen drei Citaten quenchlesse fire gesagt wird, ist vielleicht nur Zufall. Tatsache jedoch bleibt, dass Mar-

[1]) Vgl. Tamb. A, 275—77; ib. 546—49; ib. 836—37; ib. 888—91; ib. 1046—48; ib. 1736—37; ib. 2233—36; Tamb. B, 2563—64 usw.

[2]) a. a. O. p. XLIX.

[3]) a. a. O. II, 323.

lowe in kraftvoller Sprache das Wort „fire“ gern anwendet und dann gewöhnlich auch das Verbum quench nicht vergißt. So finden wir schon im Tamb. A, 838—39:

> And burne him in the fury of that flame,
> That none can quench but blood and Empery;

und Tamb. A, 1422:

> Then must his kindled wrath bee quencht with blood.

In beiden Fällen wird Blut als Löschmittel angeführt, doch ist dies begreiflich, wenn man bedenkt, daß diese Citate aus Tamb. A stammen, d. h. aus dem Stücke, wo Marlowe's Sprache über das Natürliche ganz besonders weit hinausgeht, und wo Blut in Strömen fließt.

Mit besonderer Vorliebe ist im II. Akte des Didodramas offenbar auch die blutige Scene ausgemalt worden, die den Tod des Priamus[1]) behandelt. Sollte dieser Umstand nicht deutlich genug auf Marlowe als den Verfasser hinweisen? Wenn Bullen[2]) dazu bemerkt: It seems probable that Marlowe left the scene unfinished, and that Nashe worked it up into its present ridiculous shape, so brauche ich dagegen nur geltend zu machen, daß sich noch mehr solcher Absurditäten in dem Stücke finden. Man wird doch nicht etwa geneigt sein, alles Schlechte für Nash's Erzeugnis anzusehen. Noch weniger darf man alles, was die Lachmuskeln irgendwie anregt, Marlowe absprechen, weil ihm „the gift oft humour“ versagt sei, oder man müßte auch die Eingangsscene des ersten Aktes für Nash beanspruchen, und das wird man doch kaum tun wollen. Das Element, das an einigen Stellen des Didodramas zum Lachen zwingt, ist m. E. hineingekommen, ohne daß der Dichter damit irgendwie bezweckt hat, das Auditorium zu belustigen. Vielleicht findet diese Erscheinung auch ihre Begründung. Jedenfalls komme ich später darauf zurück.

Die Metrik bietet auch im zweiten Akte des Didodramas für die Autorschaftsfrage keine sicheren Anhaltspunkte. Epische Cäsur findet sich nur in V. 153. Hierzu kommen drei weibliche Verse (V. 103, 105 und 120). Einer von diesen hat allerdings doppelten weiblichen Ausgang, ein Umstand,

[1]) Vgl. Dido II, 241—262.
[2]) a. a. O. I, p. XLIX.

der zu Marlowe's Gunsten spricht; denn bei Nash kommen derartige Verse überhaupt nicht vor. Mit Marlowe's Metrik steht auch die zweisilbige Messung von mother in V. 333 und von other in V. 112 und 180 im Einklang.

So weist also alles darauf hin, daß Marlowe auch den zweiten Akt des Didodramas geschrieben hat. Allerdings kann dieses Urteil nicht für jede Zeile unbedingte Geltung haben. Es ist wohl möglich, daß Nash auch in diesem Akte hier und da eine kleine Änderung vorgenommen hat, und bei V. 73—75 ist dies m. E. sogar sehr wahrscheinlich.

Die erste Scene des dritten Aktes hält Fleay für Nash's Eigentum. Demgegenüber brauche ich nur ein Urteil Bullen's anzuführen: To Marlowe must surely be given such lines as these in the opening scene: — (I, 1, 32—37)

> Vulcan shall dance to make thee laughing-sport,
> And my nine daughters sing etc.[1])

The rhythm of these passages is precisely the same as *in the passage (III. 1) where Dido offers to Aeneas a fleet* with tackling made of rivell'd gold.

M. E. hat Bullen mit dieser Behauptung recht. Solche Hyperbeln, wie sie hier vorkommen, erinnern nur zu sehr an den Dichter des Tamburlaine. Macht nicht der Held dieses Stückes seiner Geliebten gleichfalls die unglaublichsten Versprechungen[2])? Aber auch andere Teile von Dido III, 1, lassen sich mit gutem Grunde für Marlowe in Anspruch nehmen.

Dido III, 1, 50:

> I go to feed the humour of my love

enthält eine bei Marlowe mehrfach auftretende Metapher.[3])

Wegen paralleler Bauart der Sätze möchte ich V. 62—65 Marlowe zuerkennen:

> Dido. Is not Aeneas fair and beautiful?
> Anna. Yes: and Jarbas foul and favourless.
> Dido. Is he not eloquent in all his speech?
> Anna. Yes; and Jarbas rude and rustical.

Als Marlowe'sches Charakteristikum beachte man hier auch den stichomythischen Dialog.

[1]) Fortsetzung s. auf S. 6 dies. Arbeit.
[2]) Vgl. Tamb. A, 270—93.
[3]) Vgl. Tamb. A, 993 und ib., 2043.

Für V. 73:

Lest their *gross eye-beams* taint their lover's cheeks

könnte vielleicht dasselbe gelten, was zu Dido I, 1, 32 gesagt worden ist, daß nämlich Nash auch das Bild von den „dicken" Strahlen aus dem Didodrama entlehnt und in Summer's Last Will nur in verstärktem Maßstabe wiedergegeben hat.

In Sum. Last Will, p. 57 heißt es nämlich: he (i. e. Sol) shined so bright all summer, that he burnt more grapes than his beams were worth, were *every beam as big* as a weaver's beam.

Daß Nash auch Dido III, 1, 73 geschrieben hat, ist wenig wahrscheinlich; denn in Dido V, 11—15 lesen wir:

The sun from Egypt shall rich odours bring,
Wherewith *his burning beams* (like labouring bees
That load their thighs with Hybla's honey-spoils)
Shall here unburden their exhalèd sweets,
And plant our pleasant suburbs with their fumes.

Nun dürfte m. E. der Autor dieser Verse Dido III, 1, 73 gleichfalls verfaßt haben, und das wäre auch nach Fleay's Ansicht Marlowe.[1])

Zu V. 86—87:

His lips an altar, where I'll offer up
As many kisses as the sea hath sands

bemerkt schon Bullen, daß Jew, 1181 eine Parallele aufweist.[2])

Also dürften auch diese beiden Verse von Marlowe stammen.

V. 90—93:

And thou, Aeneas, Dido's treasury,
In whose fair bosom I will lock more wealth
Than twenty thousand Indias can afford.

kann Marlowe wohl gleichfalls zugeschrieben werden, weil derselbe Gedanke in Edward I, 4, 331—32 wiederkehrt.

Auf Dido III, 1, 75:

Lest with these sweet thoughts I melt clean away

ist schon S. 13 hingewiesen worden.

In der ersten Scene des drittes Aktes läßt sich also eine recht stattliche Anzahl von Versen mit mehr oder weniger Gewißheit als Marlowe's Eigentum erkennen. Indes muß zugegeben werden, daß Nash's Beiwerk in diesem Teile des

[1]) Vgl. F. G. Fleay, a. a. O., II. Bd., p. 147.
[2]) Vgl. S. 54.

Stückes nicht ausgeschlossen erscheint. Von den angewandten Bildern ist kaum ein einziges für Marlowe recht charakteristisch. Allerdings läßt sich auch nicht mit Sicherheit sagen, daß sie von Nash herrühren. Die Metrik dieser Scene läßt wiederum keinen Schluß zu, höchstens könnte die zweisilbige Messung von brother (V. 2), other (V. 57 und 149) und father (V. 79 und 80) zu Marlowe's Gunsten hervorgehoben werden. Für ihn spricht auch der sehr lebhafte, oft stichomythische Dialog.

Nach diesen Ausführungen ist Fleay's Urteil über die Autorschaft von Dido III, 1 m. E. zu verwerfen und auch dieser Teil des Dramas im wesentlichen als Marlowe's Werk anzusehen. Nash's Anteil dürfte auf ein ganz geringes Maß zu beschränken sein.

Auch die folgende Scene (III, 2), die Fleay gleichfalls als Nash's Eigentum betrachtet, scheint wenigstens zum großen Teil von Marlowe geschrieben zu sein. In sprachlicher Hinsicht erreicht sie wohl nicht die Höhe von Marlowe's sonstigem Stil. Bilder treten ebenso wie in Dido III, 1 sehr spärlich auf; man findet nicht einen einzigen Vergleich, und auch Metaphern sind nur in geringer Anzahl vorhanden. Unter diesen aber gibt es mehrere, die Marlowe's Schreibweise erkennen lassen.

Man liest V. 10—11:

> For here, in spite of Heaven, I'll murder him,
> And *feed* infection with his let-out life:

oder V. 49:

> Bootless, I saw, it was to *war* with fate

oder V. 70—71:

> Thy son, thou know'st, with Dido now remains,
> And *feeds* his eyes with favours of her court;

und V. 82—84:

> But much I fear my son will ne'er consent,
> Whose armèd soul, already on the sea,
> Darts forth her light [un]to Lavinia's shore.

In all diesen Beispielen hört man Marlowe's kraftvolle Sprache.

Durch die bombastische Ausdrucksweise verrät sich m. E. auch V. 34—36 als Marlowe's Werk:

> But I will tear thy eyes fro forth thy head,
> And feast the birds with their blood-shotten balls,
> If thou but lay thy fingers on my boy.

Ebenso scheinen die parallel gebauten Verse 12 und 13:

Say, Paris, now shall Venus have the ball?
Say, vengeance, now shall her Ascanius die?

Marlowe's Eigentum zu sein. — V. 37—52 dürfte gleichfalls im wesentlichen aus Marlowe's Feder geflossen sein; denn die Verse 42—44:

When, for the hate of Trojan Ganymede,
That was advanced by my Hebe's shame,
And Paris' judgment of the heavenly ball,
I mustered all the winds etc.

stammen offenbar von dem Verfasser, der die Eingangsscene des ersten Aktes geschrieben hat, also von Marlowe.

Diesem Dichter gehört wohl auch V. 62:

More than melodious are these words to me

Derselbe Gedanke findet sich nämlich Tamb. A, 1215 und Dido III, 4, 52.

Eine Ausdrucksparallele zu Dido III, 2, 18—20:

But lustful Jove and his adulterous child
Shall find it written on confusion's front,
That only Juno rules in Rhamnus town.

erscheint in Edward V, 5, 71 und Tamb. A, 628.

Auch in Dido III, 2 ist also eine ganze Reihe von Versen mit einiger Sicherheit als Marlowe's Erzeugnis erkennbar. Unverständlich bleibt, wie Fleay diese Scene schlechthin für Nash's Eigentum erklären kann. M. E. ist auch sie im wesentlichen Marlowe's Werk. Wie weit Nash's Anteil reicht, lässt sich natürlich nicht feststellen, doch ist er allem Anschein nach ganz unbedeutend.

In der dritten Scene des dritten Aktes erinnert schon der lebendige Dialog sehr an Marlowe. Dazu kommt, daß die Ausdrucksweise mehrfach seine Eigenart wiederspiegelt. Die Sprache ist zwar auch hier nicht reich an Bildern, doch lassen einige von ihnen Marlowe deutlich als ihren Schöpfer erkennen. Recht charakteristisch für ihn ist folgendes Gleichnis (III, 3, 66—68):

O love! O hate! O cruel women's hearts,
That imitate the moon in every change,
And, like the planets, ever love to range!

Ein selten schönes Beispiel von parallelem Satzbau bietet V. 42—49:

Aen. And mought I live to see him sack rich Thebes,
And load his spear with Grecian princes' heads,
Then would I wish me with Anchises' tomb,
And dead to honour that hath brought me up.
Jar. And might I live to see thee shipp'd away,
And hoist aloft on Neptune's hideous hills,
Then would I wish me in fair Dido's arms,
And dead to scorn that hath pursu'd me so.

Daß man es hier mit Marlowe's Erzeugnis zu tun hat, deutet überdies V. 43 an. Er erinnert nur zu sehr an die kraftvollen Redewendungen, wie sie besonders Tamb. A in grosser Menge aufzuweisen hat.

Nash's Schreibweise könnte sich in V. 26:

But, should that man of men, Dido except,

und in V. 77:

Will die with very tidings of his death

durch die Annomination, in V. 70—71:

Revenge me on Aeneas or on her?
On her! fond man etc.

durch die Epanalepsis verraten, da diese Figuren bei Nash zweifellos sehr beliebt sind. Allerdings läßt sich hier kein sicherer Schluß ziehen, da sie, wenngleich vereinzelt, auch bei Marlowe vorkommen.

Auf Grund unserer Erörterungen ist also auch in Dido III, 3 ein recht beträchtlicher Teil sicherlich Marlowe's Erzeugnis. Nash's Beiwerk ist zwar nicht ausgeschlossen, doch nirgends deutlich erkennbar. Fleay hält diese Scene für Marlowe's Eigentum.

Einen anderen Standpunkt vertritt Fleay wieder in Dido III, 4, da er diesen Teil des Stückes Nash zuschreibt. Tatsache ist, daß in dieser Scene, zu der die Aeneis nur den Grundgedanken geliefert hat, sich Spuren von Nash's Arbeit vorzufinden scheinen. Figuren der Wortwiederholung wie Annomination (V. 15) und das mehrfache Wiederholen eines Schlagwortes (V. 24 bis 25 und V. 27) sprechen entschieden zu seinen Gunsten. Trotzdem kann ich Fleay's Urteil unmöglich beipflichten. Es gibt nämlich auch in dieser Scene zahlreiche Verse, die Marlowe's Hand ganz deutlich erkennen lassen.

Zunächst möchte ich den Anfang der Scene bis V. 8, besonders aber V. 5—8, wegen des parallelen Satzbaus als sein Eigentum betrachtet wissen. Ich citiere:

Dido. Aeneas!
Aen. Dido!
Dido. Tell me, dear love, how found you out this cave?
Aen. By chance, sweet queen, as Mars and Venus met.
Dido. Why, that was in a net, where we are loose:
And yet I am not free, — O, would I were!
Aen. Why, what is it that Dido may desire
And not obtain, be it in human power?

Für Marlowe's Autorschaft spricht auch der Vergleich in V. 4.

Echt Marlowe'sche Metaphern finden sich in V. 12:

Aeneas! no; although his eyes do pierce

und in V. 23:

Aeneas, O Aeneas, quench these flames! —

Dido III, 4, 19:

Whose amorous face, like Paean, sparkles fire,

findet eine Parallele in Edward V, 1, 104—5 und dürfte deshalb gleichfalls von Marlowe herrühren.

Dido III, 4, 52:

What more than Delian music do I hear

hat schon S. 19 genügende Beachtung gefunden.

Hebt man endlich noch den lebhaften Dialog hervor, der besonders in der ersten Hälfte dieser Scene vorteilhaft hervortritt, so scheint es, daß auch Dido III, 4 im wesentlichen von Marlowe herstammt.

Fleay's Urteil hat sich also wieder als unhaltbar erwiesen. Noch viel unbegründeter jedoch erscheint mir seine Ansicht, wenn er auch die erste Scene des vierten Aktes Nash zuerkennt.

Ich vermag nämlich nicht ein einziges Merkmal zu entdecken, das ein solches Urteil irgendwie stützen könnte. Die wenigen Metaphern, die in dieser Scene vorkommen, sind entweder so allgemein, daß sich aus diesem Kriterium für unsere Frage kein sicherer Schluß ziehen läßt, oder sie sprechen noch eher für Marlowe als für Nash, so V. 35:

And quell those hopes . . .

Auch V. 17—24:

Come forth the cave! can heaven endure this sight?
Iarbas, *curse that unrevenging Jove*
Whose flinty dart slept in Typhoeus' den,
Whiles these adulterers surfeited with sin.

ist m. E. Marlowe's Eigentum; denn diese Zeilen, die einen Fluch gegen Jupiter enthalten, sind offenbar von demselben Dichter geschrieben worden, der im Tamb. A, 1712—13 seinen Helden sagen läßt:

Zenocrate, were Egypt Joues owne land,
Yet would I with my sword make Joue to stoope.

oder ib. 2235—36:

Joue, viewing me in armes, looks pale and wan
Fearing my power should pull him from his throne

Überdies scheint Dido IV, 1, 17—24 von Ovids Metamorphosen beeinflußt zu sein[1]), ein Umstand, der gleichfalls zu Marlowe's Gunsten in die Wagschale fällt.

Ganz besonders interessant erscheinen mir dann V. 3—6:

I think some fell enchantress dwelleth here,
That can call forth the winds whenas she please,
And dive into black tempest's treasury,
Whenas she means to mask the world with clouds.

Diese Verse sind wohl durch Verg. Aen. IV, 120—22 angeregt worden, erscheinen jedoch in einer höchst eigenartigen Gestalt, in der sich wieder die Individualität eines großen Dichters zu erkennen gibt.

In der Aeneis heißt es nämlich:

His ego nigrantem commixta grandine nimbum
Dum trepidant alae, saltusque indagine cingunt
Desuper infundam, et tonitru coelum omne ciebo.

Nun findet sich im Tamb. A, 2075—79 zu Dido IV, 1, 3—6 eine merkwürdige Parallele:

Let vgly darknesse with her rusty coach,
Engyrt with tempests, wrapt in pitchy clouds,
Smother the earth with neuer fading mistes,
And let her horses from their nostrels breathe
Rebellious winds and dreadfull thunderclaps.

Der letzte Vers läßt vermuten, daß dem Dichter dieser Zeilen Verg. Aen. IV, 120—22 gleichfalls vorgeschwebt hat, doch muß man viel mehr überrascht sein zu sehen, daß die „fell enchantress" des Didodramas und die „vgly darknesse"

[1]) s. S. 71 dies. Arb.

des Tamb. eine gewisse Ähnlichkeit haben. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß Dido IV, 1, 3—6 aus Marlowe's Feder geflossen ist.

In der Metrik dieser Scene scheint Marlowe's Werk sich gleichfalls zu verraten. Obwohl sie nur 35 Verse zählt, weisen zwei von ihnen (V. 10 und 29) weiblichen Ausgang auf. Dazu kommt die zweisilbige Messung von father und others in V. 15 bezw. 30.

Bemerken möchte ich an dieser Stelle auch, daß die Verbalendung -est der 2. Pers. Sg. nicht nur in dieser Scene, sondern bisher überhaupt immer synkopiert wurde, wie es bei Marlowe im Gegensatz zu Nash stets der Fall ist.

Stichomythien, die in diesem Teile des Stückes recht zahlreich sind, verraten ebenfalls Marlowe's Schreibweise.

Nach diesen Ausführungen muß man Dido IV, 1 notwendigerweise Marlowe zuschreiben und Fleay's Urteil entschieden zurückweisen.

Ebensowenig wie hier kann ich in der folgenden Scene Fleay's Ansicht teilen. Dieser Gelehrte hält nämlich auch Dido IV, 2 für Nash's Erzeugnis.

Nun liegt es mir fern, jeden Gedanken an Nash in dieser Scene von der Hand zu weisen, in V. 5 glaube ich sein Beiwerk sogar recht deutlich zu erkennen. Hier heißt es von Jupiter:

Father of gladness and all frolic thoughts,

in V. 2 dagegen:

That I may pacify that gloomy Jove

und ähnlich V. 6;

That with thy gloomy hand corrects the heaven.

Schon Bullen[1]) bemerkt den merkwürdigen Gegensatz zwischen V. 2 und 6 einerseits und V. 5 andererseits. Daher sagt er zu V. 6: The epithet »gloomy«, here and in l. 2, contrasts oddly with »Father of gladness and all frolic thoughts«.

Man wird also wohl nicht fehlgehen, wenn man in V. 5 ein unüberlegtes Einschiebsel Nash's erblickt. Ich halte mich zu dieser Annahme umsomehr berechtigt, als in V. 5 derselbe Gedanke in zweifacher Form zum Ausdruck gebracht wird. Diese Stileigentümlichkeit ist nämlich bei

[1]) a. a. O. Bd. II, p. 350.

Nash in hohem Maße vertreten. Überdies würde der Wegfall von V. 5 im Zusammenhange nicht die geringste Störung hervorrufen.

Abgesehen von V. 5 jedoch, scheint sich in dieser Scene Nash's Hand nirgends zu verraten. Die Metrik lässt hier zwar keinen sicheren Schluss zu, doch kann das Auftreten von vier weiblichen Versen (V. 6, 8, 19 und 46) nur zu Marlowe's Gunsten hervorgehoben werden. Die spärlich vorhandenen Bilder - Metaphern - sind wenig charakteristisch. Von Figuren der Wortwiederholung ist ausser mehreren Fällen der Epizeuxis, die durchaus von Marlowe stammen können, nur einmal Annomination zu finden, so daß dieses Kriterium unbeachtet bleiben muss.

Sehr nahe liegt die Vermutung, daß V. 9:

Whose hideous echoes make the welkin howl,

von Marlowe stammt, da sich in Tamb. A, 1480 und 1482 eine Ausdrucksparallele hierzu findet. Auch V. 40—41:

And I will either move the thoughtless flint,
Or drop out both mine eyes in *drizzling tears*,

ist m. E. Marlowe's Schöpfung; denn V. 41 erinnert an Tamb. A, 1397:

. . . ever *drisling drops* of Aprill showers.

Schliesslich sei auch bemerkt, daß durch die Ausscheidung von V. 5, — weil Nash's Beiwerk —, die Annahme bedingt ist, der Anfang der Scene, etwa bis V. 7, sei von Marlowe geschrieben worden.

So gibt sich auch in Dido IV, 2 Marlowe's Hand an einigen Stellen zu erkennen, und man wird ihn wohl als den eigentlichen Schöpfer dieser Scene betrachten dürfen. Allerdings scheint Nash's Anteil in diesem Teile des Dramas verhältnismässig grösser zu sein, als es sonst der Fall war.

Die dritte Scene des vierten Aktes hält Fleay für Marlowe's Werk, und ich möchte dieser Ansicht beipflichten. Zwar lassen sich hier für die Autorschaft des Dichters nur wenige Kriterien geltend machen, doch findet man immerhin Verse, die allem Anschein nach aus seiner Feder geflossen sind.

Dagegen dürfte es kaum möglich sein, sichere Kennzeichen von Nash's Arbeit zu entdecken.

Durch V. 12:

And cut a passage through his topless hills

wird schon Bullen[1]) an Marlowe's Faust, V. 1842 erinnert:

And burnt the toplesse Towers of Ilium,

Nun ist es m. E. sehr wahrscheinlich, daß *topless towers* und *topless hills* Ausdrücke desselben Dichters sind.

Daß auch V. 52:

And tears of pearl cry, Stay, Aeneas, stay!

von Marlowe stammt, gewinnt in Tamb. A, 1923 eine kleine Stütze, da hier die Träne gleichfalls mit einer Perle verglichen wird.

In V. 33—36:

This is no life for men-at-arms to live
Where dalliance doth consume a soldiér's strength,
And wanton motions of alluring eyes
Effeminate our minds, inur'd to war.

verrät sich gleichfalls Marlowe's Eigentum. Diese Verse sind geradezu ein Spiegel seines ungestümen, feurigen Wesens.

Auch die Bilder und die Metrik dieser Scene passen zu Marlowe's sonstiger Schreibweise.

Viel sicherer als in Dido IV, 3 lässt sich Marlowe's Autorschaft in der nächsten Scene des Stückes nachweisen. Die Sprache ist hier teilweise recht kräftig und erinnert mehrfach an die Ausdrucksweise im Tamburlaine.

Auch die Metrik dieser Scene paßt durchaus zu Marlowe's Versbau. Ich zähle drei weibliche Verse (V. 18, 43 und 138).

Dido IV, 4, 52:

Heaven, envious of our joys, is waxen pale;

und ib. V. 62—63:

Aeneas may command as many Moors —
As in the sea are little water-drops:

kann m. E. Marlowe deshalb zuerkannt werden, weil sich im Tamb. ganz ähnliche Gedanken finden[2]).

Auch V. 66—67:

And seated on my jennet, let him ride,
As Dido's husband, through the Punic streets;

ist wohl Marlowe's Eigentum; denn es ist in seinen Werken keine seltene Erscheinung, daß er einen Herrscher zum Zeichen

[1]) a. a. O. Bd. I, p. 352.

[2]) Vgl. Tamb. A, 2235 bezw. 1396—97.

der Macht unter möglichst großer Prunkentfaltung durch die Straßen einer Stadt ziehen läßt oder ihm doch wenigstens Worte in den Mund legt, in denen der Wunsch nach einem solchen Triumphzuge zum Ausdruck gelangt.[1])

Längeres Grübeln über demselben Gedanken, wie wir's V. 111—24 finden, wo Dido immer wieder betont, sie könne den Aeneas nicht zürnen sehen, ist Marlowe's Stil durchaus eigen.

Ich brauche nur an Tamb. A, 751—755 zu erinnern, wo der Held des Stückes sich mit dem Gedanken beschäftigt, im Triumph durch Persepolis zu ziehen, oder an Tamb. A, 2135—54, wo Zenokrate beim Anblick der Leichen des Königs Bajazeth und seiner Gemahlin, von Mitleid bewegt, über die Unbeständigkeit des Glückes Betrachtungen anstellt und dabei mehrmals auf das Schicksal der beiden Toten hinweist, indem sie sagt:

Behold the Turk and his great Emperesse!

Dido IV, 4, 111—24 findet überdies im Jew, 1066—68 eine Ausdrucksparallele. Da äußert sich nämlich Barabas folgendermaßen:

But rather let the brightsome heauens be dim,
And Natures beauty choake with stifeling clouds,
Than my faire Abigal should frowne on me.

Eine merkwürdige Parallele zu V. 124:

And he'll make me immortal with a kiss.

erscheint im Faust, 1365.

Dido IV, 45—49:

Now looks Aeneas like immortal Jove:
O, where is Ganymede, to hold his cup,
And Mercury, to fly for what he calls?
Ten thousand Cupids hover in the air,
And fan it in Aeneas' lovely face!

scheinen gleichfalls Marlowe's Erzeugnis zu sein, denn wie hier Aeneas mit Jupiter, wird im Tamb. 2293—96 Zenokrate mit Juno verglichen.

Auch Dido IV, 4, 102—4:

Or that the Tyrrhene sea were in mine arms,
That he might suffer shipwreck on my breast,
As oft as he attempts to hoist up sail!

[1]) Vgl. Tamb. A, 750, 751 und 755; Tamb. B, 2524, 4092—93 und 4107 Edward, I, 1, 172.

ist m. E. aus Marlowe's Feder geflossen, da in Edward, II, 4, 15—17 derselbe Gedanke wiederkehrt[1]).

Auf Grund obiger Ausführungen darf also in Übereinstimmung mit Fleay auch die Autorschaft von Dido IV, 4 Marlowe zuerkannt werden. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß Nash in dieser Scene einige Änderungen vorgenommen hat. Daß sich dies nicht in jedem Falle feststellen läßt, ist selbstverständlich.

Die letzte Scene des vierten Aktes nimmt sich in dem Stücke etwas sonderbar aus. Sie trägt einen humoristischen Charakter; denn Cupido, in Gestalt des Ascanius, ruft bei der achtzigjährigen Amme der Königin Liebesflammen von solcher Glut hervor, daß die biedere Alte an sich selbst irre wird.

Fleay hält diese seltsame Scene für Nash's Erzeugnis, doch wird man ihm wohl kaum recht geben dürfen.

Besondere Beachtung verdient V. 4—11:

> I have an orchard that hath store of plums,
> Brown almonds, services, ripe figs, and dates,
> Dewberries, apples, yellow oranges;
> A garden where are bee-hives full of honey,
> Musk-roses, and a thousand sort of flowers;
> And in the midst doth run a silver stream,
> Where thou shalt see the red-gill'd fishes leap,
> White swans, and many lovely water-fowls.

In allen Dramen Marlowe's findet sich nicht eine einzige Stelle, die sich mit diesen Versen irgendwie vergleichen ließe. Man könnte daher geneigt sein, sie für Nash's Erzeugnis zu halten.

Trotzdem behauptet Bullen[2]): the pretty scene, where the old nurse tempts away Cupid (who is disguised as Ascanius) by a playfully exaggerated description of the delights of her orchard and flower-garden must have come from the same hand —, the hand that wrote the song of the Passionate Shepherd to his Love.

Und tatsächlich gewinnen die citierten Verse unter diesem Gesichtspunkte ein ganz anderes Aussehen; ein Vergleich mit dem erwähnten Gedichte berechtigt entschieden

---

[1]) Vgl. S. 58.

[2]) a. a. O., Bd. I, p. XLVIII.

zu der Vermutung, Dido IV, 5, 4—11 sei von Marlowe geschrieben worden.

Mit dieser Annahme lassen sich auch die beiden weiblichen Verse (V. 7 und 8) in Einklang bringen. Außer diesen beiden hat Dido IV, 5 noch drei derartige Verse aufzuweisen (V. 2, 16 und 23).

Diese Tatsache spricht natürlich gleichfalls zu Marlowe's Gunsten.

Für diesen Dichter ist m. E. auch V. 25—34 in Anspruch zu nehmen. Hier ergeht sich nämlich die Amme in Betrachtungen über den Begriff der Liebe und ihre seltsamen Herzensregungen.

Ich citiere nur V. 25—30:

> O, what mean I to have such foolish thoughts?
> Foolish is love, a toy. — O sacred love!
> If there be any heaven in earth, 'tis love.
> Blush, blush for shame!
> Why should'st thou think of love?
> A grave, and not a lover, fits thy age. —

Bemerkt sei auch, daß V. 28 (Blush, blush for shame!) mit Tamb. B, 3779 (Blush, blush faire citie, ...) sehr ähnlichen Klang hat.

Nach diesen Erörterungen ist also auch für Dido IV, 5 Marlowe's Autorschaft anzunehmen.

Im fünften Akte unterscheidet Fleay zwei Scenen[1]), hat jedoch beide Marlowe zugeschrieben. Deshalb soll sich meine Untersuchung, ebenso wie im zweiten Akte, gleich auf den ganzen Akt erstrecken.

Die Sprache in Dido, V paßt durchaus zu Marlowe's gewöhnlichem Stil. Das beweisen schon die zahlreichen Ausdrucksparallelen in andern Marlowe'schen Stücken.

Wenn es V. 6 heißt:

> And clad her in a crystal livery,

so findet sich Tamb. A, 1932:

> There Angels in their christal armours fight.

Mit V. 133:

> And woful Dido, by these blubber'd cheeks

läßt sich Tamb. A, 1302 vergleichen.

[1]) Bullen kennt auch in diesem Teile des Stückes keine Scenenteilung.

Zu V. 99—132 findet sich eine sehr schöne Parallele in Edward, IV, 6, 72—75, so daß Marlowe's Hand hier ganz besonders deutlich erkennbar ist[1]).

Dido V, 153—54:

> In vain, my love, thou spend'st thy fainting breath
> If words might move me, I were overcome

findet in Edward, V, 1, 5—6 eine Parallele, und neben V. 158—59:

> But thou art from Scythian Caucasus,
> And tigers of Hyrcania gave thee suck

läßt sich Edward V, 5, 50—51 und ib. V. 71 hinstellen.

In Edward, I, 4. 308—10 und in Tamb. A, 278—79 findet in Dido V, 197—98:

> Now bring him back, and thou shalt be a queen,
> And i will live a private life with him

einen Wiederhall.

Erwähnt sei auch Dido V. 200:

> Call him not wicked, sister: speak him fair;

Derselbe Gedanke kehrt nämlich in Edward, I, 4, 183 wieder.

Besondere Beachtung verdient dann V. 248—61; denn die Art, wie Dido hier nach der Abfahrt des Aeneas, ihrer Sinne nicht mehr mächtig, in Phantasien redet, erinnert durch das häufige Auftreten der Epizeuxis an den Dichter, der in Tamb. A, 2086—2101 die Verzweifelungsscene der Zabina geschrieben hat.

In Dido V, 105—110:

> *Dido.* Farewell! is this the 'mends for Dido's love?
> Do Trojans use to quit their lovers thus?
> Fare well may Dido, so Aeneas stay;
> I die, if my Aeneas say farewell.
> *Aen.* Then let me go, and never say farewell:
> Let me go; farewell: I must from hence.

scheint das Grübeln über dem Worte „farewell" Marlowe's Autorschaft zu verfechten.[2])

Die gegen Ende des Aktes eingeschalteten lateinischen Verse verraten gleichfalls Marlowe's Schreibweise, denn ihnen fehlt die Übersetzung und auch jede Erläuterung in englischer Sprache.[3])

---

[1]) Vgl. S. 58.
[2]) Vgl. S. 26.
[3]) Vgl. S. 2.

Auch der Parallelismus im Satzbau von V. 279—82:

> How long will Dido mourn a stranger's flight —
> That hath dishonoured her and Carthage both?
> How long shall I with grief consume my days,
> And reap no guerdon for my truest love?

lässt sich zu Gunsten Marlowe's geltend machen.

Bemerkenswert ist schließlich auch die Entschlossenheit, mit der Dido in den Tod geht. Es mutet sehr sonderbar an, wenn sie sozusagen im letzten Augenblicke vor ihrem Tode noch lateinische Verse hersagt. Das ist jedoch für Marlowe recht charakteristisch; mit derselben Todesverachtung ersticht sich Agydas im ersten Teile des Tamburlaine.[1])

Von der Metrik lässt sich in Dido V für unsere Frage kein ausgibiger Gebrauch machen; denn die sieben weiblichen Verse (V. 9, 32, 144, 166, 252, 277 und 318) und vier epischen Cäsuren, (V. 28, 94, 212 und 246) die sich hier auf etwa 300 Verse verteilen, berechtigen zu keinem sichern Schluß. Nash's Arbeit ist in diesem Teile des Stückes nirgends erkennbar.

Ein Gleichnis in V. 11—14:

> The sun from Egypt shall rich odours bring,
> Wherewith his burning beams (like labouring bees
> That load their thighs with Hybla's honey-spoils)
> Shall here unburden their exhaled sweets, etc.

könnte den Anschein erwecken, als sei es nicht von Marlowe geschrieben worden; denn es paßt nicht recht zu seinen sonstigen Bildern. Zieht man jedoch in Betracht, daß die Tätigkeit der Bienen von Vergil[2]) in einem Bilde sehr schön beschrieben wird, so dürfte auch Dido V, 11—14 Marlowe zuzuerkennen sein. Dieser Dichter nämlich, der die Aeneis für sein Drama als Hauptquelle benutzt hat, wird das lateinische Epos zweifellos sorgfältig gelesen und daher Vergils Gleichnis wahrscheinlich gekannt haben.

Auf Grund meiner Ausführungen dürfte also auch der fünfte Akt der Tragödie mit Recht Marlowe zugeschrieben werden.

Die Ergebnisse der Einzeluntersuchung lauten demnach übereinstimmend dahin, daß weitaus der größte Teil des Didodramas Marlowe's Eigentum ist. Nash's

---

[1]) Vgl. Tamb. A, 1070—86.

[2]) Verg. Aen., I, 430—36.

Anteil, der in der heutigen Fassung des Stückes äußerst geringfügig erscheint, dürfte sich nur auf einige unbedeutende Änderungen bezw. Zusätze erstrecken. Er mag einmal größer gewesen sein und durch eine spätere Ueberarbeitung des Stückes seitens Marlowe's eine erhebliche Einbuße erlitten haben. Ob und wann eine derartige Überarbeitung der Didotragödie bei Marlowe anzunehmen ist, soll später gezeigt werden.

III.

Feststellung der Entstehungszeit des Didodramas.

Nachdem im zweiten Kapitel dieser Arbeit dargelegt worden, daß Marlowe der Löwenanteil am Didodrama gebührt, soll es jetzt im Rahmen aller Marlowe'schen Tragödien betrachtet, bezw. diesen gegenübergestellt werden. Ein solches Verfahren erscheint geboten, da sich dadurch vielleicht einige Anhaltspunkte für die Chronologie des Stückes gewinnen lassen. Äußere Kriterien sind nämlich so spärlich, daß sie für die Abfassungszeit des Dramas keinen sichern Anhalt bieten.

Aus dem späten Erscheinen des Stückes (1594) zu schließen, es sei Marlowe's letztes Werk gewesen, ist m. E. unzulässig. Ebensowenig erscheint mir jene Ansicht dadurch gerechtfertigt, daß das Titelblatt der Tragödie die Namen zweier Autoren trägt.

Nichts weniger als ein stichhaltiger Grund für die Annahme einer späten Abfassungszeit des Didodramas erscheint mir auch die Nachricht Bullen's[1]) von einer Elegie, die Nash auf den Tod Marlowe's geschrieben und der „Tragedy of Dido 1594" beigefügt haben soll.

Das erwähnte Gedicht ist zwar nicht erhalten, doch scheint sein Inhalt bekannt zu sein.

---

[1]) a. a. O. Bd. I, p. LXIX: „It is much to be regretted that no copy can now be found of the elegy on Marlowe written by Nashe and prefixed to the Tragedy of Dido, 1594. The elegy was seen by Bishop Tanner, who in his account of Marlowe writes, . . ."

Ein diesbezüglicher Bericht des Bischofs Tanner[1]) lautet: „Hanc [sc. Tragedy of Dido] perfecit et edidit Tho. Nashe London 1594 4to. — Petowius in praefatione ad secundam partem Herois et Leandri multa in Marlovii commendationem adfert; hoc etiam facit Tho. Nashe in Carmine elegiaco tragoediae Didonis praefixo in obitum Christoph. Marlovii ubi quatuor eius tragoediarum mentionem facit, necnon et alterius De Duce Guisio (Bibl. Brit. p. 512).“

Was besagt nun aber diese Kunde für die Chronologie des Didodramas? Nichts! Die Worte „Hanc perfecit et edidit Tho. Nashe Lond. 1594 4to.“ sind Tanner's subjektive Ansicht. Er stützt sich hierbei offenbar auf das Titelblatt der Ausgabe von 1594.

Die Tatsache, daß in der fraglichen Elegie vier Stücke Marlowe's erwähnt wurden, berechtigt höchstens zu dem Schluß, die Elegie, keineswegs auch das Didodrama, sei nach diesen vier Stücken entstanden.

Wenn Nash sein Gedicht der Didotragödie vorangestellt, so hat er dies vielleicht nur getan, um dadurch seine Mitwirkung am Didodrama gleichsam aufs neue in Erinnerung zu bringen, sein Interesse für das Stück zu bekunden und seinen Anteil an demselben, so klein er in Wirklichkeit auch gewesen sein mag, möglichst groß erscheinen zu lassen.

Daß es ihm hierum zu tun sein konnte, ist leicht denkbar. Denn obschon Nash ein gefährlicher Gegner war, wenn es sich um literarische Streitigkeiten handelte, war er doch kein Dramatiker, am allerwenigsten ein solcher, der sich mit Marlowe vergleichen durfte. Dieser dagegen war schon bei Lebzeiten ein berühmter Bühnendichter.

Tatsächlich haben denn auch viele Gelehrte auf die Überlieferung Tanner's gar kein Gewicht gelegt, oder sie doch so beurteilt, wie sie zu beurteilen ist. Dafür spricht schon das große Schwanken bei den bedeutendsten Kritikern, wenn es gilt das Didodrama unter die Marlowe'schen Stücke chronologisch einzureihen.

Am entschiedensten äußert sich auch zu dieser Frage der englische Gelehrte Fleay. Er sagt: Dido, written by Marlowe and Nash was acted by the children of de Chapel,

[2]) Vgl. Bullen a. a. O. Bd. I, p. LXIX—LXX.

perhaps at Croydon 1591, and published in 1594 no doubt in consequence of Marlowe's death. It is usually supposed to have been finished by Nash, having been left incomplete by Marlowe; but it seems to me to have been made in collaboration with him, and to have been an early work written at Cambridge before either author left the University, possibly founded on the Latin Dido by Halliwell 1564, in rivalry to the Oxford Latin play by Gager 1583. Marlowe in his later career did not from 1590 onwards work with a coadjutor, nor can I trace him in connexion with Nash in London. A list of actors (charakters) is printed in the title, a mark of early work." Fleay hält also das Didodrama für Marlowe's Erstlingswerk[1]) und ich möchte ihm hiern beipflichten.

Schon wenn man die Titel der Dramen Marlowe's hört, muß es befremden, daß der Dichter einen so nahe liegenden Stoff bearbeitet haben sollte, nachdem er sich zuvor auf recht entfernten Gebieten bewegt hatte. Leicht erklärlich dagegen erscheint die Annahme, Marlowe habe das Didodrama schon während seiner Universitätszeit geschrieben. Es ist erwiesen, daß er sich damals mit lateinischen Autoren sehr eifrig beschäftigt und, wie bereits erwähnt wurde, eine Übersetzung von Ovids „Amores" geliefert hat. Die Vermutung liegt also sehr nahe, daß er schon zu jener Zeit auch Vergils Aeneis gelesen und an diesem Stoffe Gefallen gefunden hat. Zahlreiche Didodramen, die schon früh in England auftauchen, insbesondere die beiden Stücke von Halliwell und Gager, hätten dann den Jüngling dazu anregen können, ein ähnliches Drama zu schreiben.

Ob man großes Gewicht darauf zu legen hat, wenn Fleay sagt: ‚A list of actors (characters) is printed in the title, a mark of early work', mag dahingestellt bleiben. So viel jedoch steht fest, daß das Didodrama in dieser Beziehung unter Marlowe's Werken eine Sonderstellung einnimmt.

Unter der Voraussetzung, es sei Marlowe's Erstlingswerk, erscheint vielleicht auch Nash's Mitarbeit leichter erklärlich. Jedenfalls haben beide Dichter in Cambridge längere Zeit zusammen studiert.[2]) Wann jedoch Nash das

[1]) Vgl. auch E. Faligau, De Marlovianis Fabulis, (Paris, 1897.) p. 187: circa annum (1587) scripsit vel inchoavit."

[2]) Vgl. Old Plays, Ausg. Dodsley, Bd. IX, p. 3.

Didodrama überarbeitet hat, läßt sich nicht genau bestimmen. Indes soll gezeigt werden, daß dies wahrscheinlich schon längere Zeit vor Marlowe's Tode geschehen ist.

Als ein Jugendwerk Marlowe's charakterisiert sich das Didodrama m. E. auch aus inneren Gründen. Schon die zum Teil geradezu sklavische Anlehnung an Vergil scheint hierauf hinzudeuten. Dazu kommt der Mißgriff in der Wahl des Stoffes.

Wie schon J. Friedrich in seiner Dissertation gezeigt hat, ist die Didofabel nicht zur dramatischen Bearbeitung geeignet, denn „sie bietet, ohne Änderung gelassen, keinen dramatischen Gehalt, weil es ihr an Verwicklung, an wirklich tragischen Konflikten gebricht, und weil der Schicksalswechsel aus Glück und Unglück nicht durch einen bedeutenden Fehltritt einer der Hauptpersonen geschieht." Tatsache ist auch, daß gerade die bedeutendsten Dramatiker diesen Stoff nicht auf die Bühne gebracht haben. Marlowe's Fehlgriff läßt sich demnach am besten dadurch erklären, daß man die Didotragödie für seinen ersten dramatischen Versuch hält. Diese Annahme scheint umsomehr begründet, als Marlowe in der Wahl der Stoffe für seine übrigen Dramen durchaus glücklich war.

Die Art der dichterischen Verarbeitung des vorhandenen Materials kann bei der Lösung unserer Frage als Kriterium nicht so sehr ins Gewicht fallen, da sich wohl auch in den andern Werken Marlowe's technische Mängel nachweisen ließen.

Auffallend jedoch ist im Didodrama das häufige Auftreten übernatürlicher Mächte.[1]) Statt sie von der Bühne möglichst fernzuhalten, scheint Marlowe hierin die Aeneis sogar übertreffen zu wollen.

Natürlich kann infolgedessen von Charakteren im Stücke kaum die Rede sein. Die ganze Handlung entwickelt sich ganz nach Wunsch und Befehl der Himmlischen. Die auftretenden menschlichen Gestalten sind gleichsam seelenlose Marionetten, die in ihrem Tun und Lassen durch Jupiter, Juno, Venus oder Cupido bestimmt werden. Dido liebt den Aeneas, weil Juno und Venus es wünschen; Cupido, das Werkzeug der beiden Göttinnen, muß die Liebe der Königin entflammen.

[1]) Vgl. Gorboduc, Tancred and Gismunda, Soliman and Perseda.

Aeneas muß sich gleichfalls dem Befehle überirdischer Mächte fügen. Er bleibt in Carthago, weil es der Juno gefällt, und er muß weiter segeln, sobald Jupiter es verlangt. Sein eigener Wille kommt dabei gar nicht in Frage. Das ganze Drama macht also vielfach den Eindruck eines Puppenspiels. In diesem Sinne aber kann Dido, die Heldin des Stückes, selbstverständlich keine Schuld auf sich laden, die ihren Untergang herbeiführen sollte. Ihr heldenmütiger Tod auf dem Scheiterhaufen ist daher „zwar herzergreifend und rührend, aber echt tragische Läuterung wird hierdurch beim Zuschauer nicht geschaffen."[1])

Diese innere Schwäche des Stückes wäre Marlowe in seinen letzten Jahren wahrscheinlich nicht entgangen, und es ist kaum denkbar, daß er ein Stück wie Edward II. schreiben konnte und dann das Didodrama schuf.

Ein deutlicher Hinweis auf eine frühe Entstehungszeit des Stückes liegt m. E. auch im Stil desselben. Die Darstellung ist nicht frei von Geschmacklosigkeiten.[2]) In Marlowe's späteren Werken und besonders in Edward II. kommen solche Fälle viel seltener, bezw. gar nicht vor. Auch die Zeichnung der handelnden Personen, soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann, läßt zu wünschen übrig. Daß die Erkennungsscene zwischen Aeneas und seinen Gefährten im II. Akte teilweise lächerlich wirkt, ist schon hervorgehoben worden, ebenso, daß die Erzählung vom Tode des Priamus (Akt II), statt Mitleid zu erwecken, infolge der vielen Hyperbeln eher geeignet ist, die Lachmuskeln anzuregen. Solche Geschmacksverirrungen sind wohl bei Beginn der Marlowe'schen Schaffensperiode, nicht in den letzten Lebensjahren des Dichters zu verstehen. In diesem Sinne äußert sich auch Bullen[3]), wenn er zu Dido, II, 245—47 sagt: If these lines are Marlowe's they must have been written at the very beginning of his career.

Ein Mißgriff Marlowe's, der darin liegt, daß er den Aeneas zweimal höchst leichtfertig die heiligsten Eide schwören läßt, das erste Mal zur Bekräftigung seiner Liebe zu Dido, und später zum Beweise dafür, daß er die Königin

1) Vgl. J. Friedrich a. a. O.
2) Vgl. Dido, II, 245—57 und ib. II, 40—50.
3) a. a. O. Bd. I, p. XLIX.

nie verlassen werde, ist schon von Friedrich a. a. O. genügend hervorgehoben worden.

Die Gestaltung des Liebesverhältnisses zwischen Anna und Iarbas, das nach Friedrichs Ansicht störend wirkt, lag m. E. für einen phantasievollen Dichter recht nahe, weil dadurch eine Parallele zur Haupthandlung geschaffen wurde. Bemängeln ließe sich jedoch, daß Anna als aufdringliche Liebhaberin in sehr ungünstigem Lichte erscheint. Dasselbe könnte überdies auch von Iarbas gelten, der die Königin mit seinem unablässigen Werben auch dann noch bestürmt, als sie ihn bereits mehrmals in recht derber Art abgewiesen hat.

Daß die vierte Scene des vierten Aktes, wie Friedrich meint, einen Ansatz zur Komödie enthält, — was gleichfalls einen Mangel in der Komposition zu bedeuten hätte, da es nicht in der Absicht des Dichters liegen konnte, irgend ein komisches Element in diese Scene hineinzulegen, — vermag ich nicht zu erkennen. Sobald Dido von der beabsichtigten Flucht der Trojaner Kunde erhält, läßt sie den Aeneas durch ihre Schwester zurückrufen. Mit Bezug auf das Folgende sagt nun Friedrich[1]): „Statt der gerechtfertigten Vorwürfe, wie sie Vergil's V. 305—14 enthalten, legt Marlowe der Königin, durch ganz nichtige Entschuldigungen von seiten des Aeneas bald beschwichtigt, wiederum Ausdrücke höchster Zärtlichkeit in den Mund: ja ihr Liebling erhält jetzt sogar Krone und Scepter und soll sich nun öffentlich allem Volke als König von Carthago zeigen."

M. E. muß man den Dichter hier gegen Friedrich in Schutz nehmen.

Mag Dido's Handlungsweise im ersten Augenblick auch sonderbar erscheinen, von ihrem Standpunkte aus konnte sie gar nicht anders handeln; denn Liebenden genügt als Entschuldigung vielfach das, was der nüchterne Verstand als „nichtige Entschuldigungen" bezeichnet. Die „versöhnte" Dido durfte aber „Ausdrücke höchster Zärtlichkeit" im Munde führen, ja, sie konnte gar nicht anders handeln, da sie den Aeneas, wie wir wissen, in außerordentlich hohem Maße liebte. War doch Cupido stets in ihrer Nähe, um die Liebesflammen zu schüren!

[1]) a. a. O. p. 48.

Die Belohnung endlich, welche die Königin dem Aeneas angedeihen läßt, erscheint mir begreiflich. Wenn sie ihren Geliebten zum Könige macht, sucht sie ihn eben durch engere Bande an ihr Land zu fesseln.

Gegen die Anlage dieser Scene des Stückes ist also wohl kaum etwas einzuwenden.

Trotzdem haben sich in der Diktion und Komposition des Didodrames einige Schwächen aufdecken lassen, die geeignet sind, die Annahme einer früheren Abfassungszeit des Stückes zu stützen.

In Folgendem soll nun gezeigt werden, in welchem Verhältnis die Metrik des Didodramas zu derjenigen anderer Marlowe'schen Stücke steht. Dabei dürfte es für unsere Frage genügen, wenn man das Didodrama einerseits mit Tamb. A, d. h. dem Stücke vergleicht, das fast allgemein für Marlowe's Jugendwerk gilt, und andererseits Edward II., also dem Werke Marlowe's zur Seite stellt, das m. E. wohl als seine letzte, jedenfalls aber als seine beste Leistung auf dramatischem Gebiete zu bezeichnen ist. Doch soll außerdem noch das Epos „Hero and Leander" zum Vergleich mit dem Didodrama herangezogen werden, einmal schon deshalb, weil es zu den letzten Erzeugnissen der Marlowe'schen Muse gehört, vor allem aber, weil Krumm in seiner Arbeit „Über die Verwendung des Reims im Blankverse des englischen Dramas vor Shakespeare[1])" zum Didodrama sagt: „Das Werk ist wie aus einem Guß und von Anfang bis zu Ende mit gleicher Sorgfalt und Liebe in einem Stil geschrieben, welcher mir eine auffallende Ähnlichkeit mit demjenigen Marlowe's in den beiden ersten Sestiaden der epischen Dichtung «Hero und Leander» aufzuweisen scheint."

Nun vermag ich zwar keine so große Stilverwandtschaft zwischen den beiden Dichtungen zu erkennen, doch dürfte es nach Krumms Behauptung immerhin interessant sein zu sehen, ob das Didodrama und das erwähnte Epos auch in metrischer Hinsicht einander so nahe stehen.

Den Jew zum Vergleich heranzuziehen ist m. E. überflüssig, weil schon Schipper[2]) dies Stück genügend berück-

[1]) Vgl. Jahresbericht der Oberrealschule zu Kiel. 1888—89.

[2]) Vgl. Diss. p. 32 ff.

sichtigt hat. Nach seiner Ansicht steht es in metrischer Hinsicht über dem Tamburlaine und kommt in mancher Beziehung Edward II. sehr nahe. Auch Faust und Massacre sind von Schipper so eingehend behandelt worden, daß ich hier nur auf sein Werk zu verweisen brauche. Doch muß ich bemerken, daß die aus Faust und Massacre gewonnenen metrischen Resultate bei chronologischen Fragen nicht verwertbar sind, da der Faust sicherlich mehrfach überarbeitet und Massacre vielleicht in verderbtem Zustande überliefert worden ist.

Bei der nun folgenden Untersuchung, die sich in jedem Werke auf 800 Verse erstrecken soll, können natürlich nur die wichtigsten metrischen Kriterien berücksichtigt werden. Mit einer bestimmten Verszahl zu arbeiten ist m. E. deshalb notwendig, weil sich nur auf diese Weise ein Vergleich zwischen den einzelnen Stücken anstellen läßt.

Wenden wir uns jetzt dem Didodrama zu!

Da auf Grund der Ausführungen im vierten Kapitel dieser Arbeit Nash's Anteil in der Didotragödie äußerst geringfügig erscheint, könnten m. E. alle Teile des Stückes der folgenden Untersuchung mit demselben Rechte zugrunde gelegt werden. Ich will jedoch an dieser Stelle auch Fleay entgegenkommen und deshalb in erster Linie den zweiten und fünften Akt = 669 Verse und als Ergänzung die ersten 131 Verse des ersten Aktes berücksichtigen, da Fleay diese Teile des Dramas Marlowe zugeschrieben hat.

In den genannten 800 Versen der Didotragödie treten folgende metrische Erscheinungen auf:

I. Epische Cäsuren:

a. einfache: 1) nach dem 1. Versfuß: V, 212 = 1;
2) = = 2. = : —
3) = = 3. = : —
4) = = 4. = : —

b. verschleifbare: I, 55, 100, 125; II, 153; V, 28, 94, 246 = 7;

c. doppelte: —

Gesamtzahl: 8 bezw. 1.

II. 1) Weibliche Versausgänge:

a. unbetonte Silben anderer Worte: II, 105; V, 144, 277, 318 = 4;

b. selbständige Worte: II, 220 = 1;
c. verschleifbare: I, 98 (towers), 117 (powers); V, 9 (towers), 32 (heaven), 166 (bosom), 252 (heaven) = 6;
2) doppelte weibliche Versausgänge: II, 103 = 1.

Gesamtzahl: 12 bezw. 6.

III. Als Trochäen im ersten Versfuß treten auf:
a. Part. Praes.: II, 69, 72, 133, 166, 185, 199, 228, 229, 232, 243, 265, 285, 320; V, 47 = 14;
b. Part. Perf.: II, 192, 205; V, 316 = 3;
c. Infinitiv: II, 330 = 1;
d. Imperativ: V, 1, 90 = 2.

Gesamtzahl: 20.

Das wichtigste Kriterium ist hier natürlich das Part. Praesentis.

IV. Vom Blankvers abweichende Verse:[1]) I, 46, 47, 49; II, 7, 24, 79, 97, 121, 160, 309, 320; V, 23, 39, 101, 143, 199, 213, 228, 274, 283, 289, 314, 316, 320, 321, 322, 324, 329; Gesamtzahl: 28.

V. Reimpaare:

I, 26 : 27 = Night : sight,
60 : 61 = bane : train,
76 : 77 = high : sky,
78 : 79 = so : woe,
80 : 81 = innocence : recompense,
94 : 95 = head : dead,
120 : 121 = care : gear,
II, 36 : 37 = he : me,
89 : 90 = mean : queen,
123 : 124 = peers : ears,
288 : 289 = surprised : sacrificed,
333 : 334 = part : heart,
V, 21 : 22 = son : Anchisœon,
76 : 77 = thee : courtesy,
95 : 96 : 97 = me : bitterly : Italy,
168 : 169 = thee : Italy,
184 : 185 = go : so,
239 : 240 = say : away,
301 : 302 = flame : frame,
327 : 328 = death : breath.

Gesamtzahl: 20. —

[1]) Diese weiter zu gruppieren, ist für unsern Zweck nicht erforderlich.

Betrachtet man jetzt die ersten 800 V. von Tamb. A nach denselben Gesichtspunkten, so finden sich

I. Epische Cäsuren:

a. einfache: 1) nach dem 1. Versfuß: —
2) " " 2. " : V. 682 = 1;
3) " " 3. " : V. 529 = 1;
4) " " 4. " : —

b. verschleifbare: V. 345, 472, 487, 497, 614 = 5;

c. doppelte: —

Gesamtzahl: 7 bezw. 2.

II. 1) Weibliche Versausgänge:

a. unbetonte Silben anderer Worte: V. 106, 183, 328, 450, 488, 498, 541, 570, 620, 630, 637, 642, 710, 718, 752 = 15;

b. selbständige Worte: V. 305 und 767 = 2;

c. verschleifbare: V. 181, 250, 368, 370, 388, 421, 466, 499, 520, 650, 759 = 11;

2) Doppelte weibliche Versausgänge: V. 120, 301, 397, 431, 447 = 5;

Gesamtzahl: 33 bezw. 22.

III. Trochäen im ersten Versfuß:

a. Part. Praes.: V. 5, 17, 38, 41, 121, 135, 147, 203, 227, 239, 241, 245, 467, 473, 505, 556, 662, 746 = 18;

b. Part. Perf.: 282, 471 = 2;

c. Infinitiv: —

d. Imperativ: V. 326 = 1;

Gesamtzahl: 21.

IV. Vom Blankvers abweichende Verse sind: V. 24, 46, 199, 219, 294, 297, 298, 324, 325, 340, 342, 426, 495, 516, 521, 569, 627, 640, 641, 651, 652, 655, 675, 676, 680, 684, 685, 686, 687, 688, 690, 691, 692, 693, 694, 705, 753, 772, 773, 784;

Gesamtzahl: 40.

Hierbei ist zu bemerken, daß V. 640 und 641 ebenso wie V. 675 und 676 sich zu einem Blankvers ergänzen.

V. Reimpaare:

40 : 41 = outrages : prophesies,
63 : 64 = disdaine : Tamburlaine,
67 : 68 = away : day,

79 : 80 = below : show,
104 : 105 = stocke : mocke,
442 : 443 : 444 = me : be : slauerie,
502 : 503 = tyrannie : Monarchie,
554 : 555 = lenitie : company,
573 : 574 = say: day,
670 : 671 = bee : me,
723 : 724 = do : thereto,
764 : 765 = prize : eies.
Gesamtzahl: 12.

Gegenüber den beiden bisher betrachteten Stücken macht sich im Edward II. eine ganz bedeutende Steigerung in der Zahl der weiblichen Verse bemerkbar. Dies zeigt sich allerdings nicht gleich im ersten Akte. Da dürften sich Tamb. A. und Edward etwa die Wage halten. Umso stärker jedoch tritt der Unterschied im weiteren Verlaufe des Königsdramas hervor. Ich will daher für diese Untersuchung den zweiten und als Ergänzung einen Teil des dritten Aktes von Edward II. heranziehen, um den Gegensatz zu den anderen Stücken besser erkennen zu lassen. Man findet:

I. Epische Cäsuren:

a. einfache: 1) nach dem 1. Versfuß: II, **5**, 32 = 1;
2) " " 2. " : II, **2**, 202 III, **2**, 106 = 2;
3) " " 3. " : II, **5**, 32 = 1;
4) " " 4. " : —

b. verschleifbare: II, **2**, 106; II, **4**, 19; II, **5**, 64; III, **2**, 7; III, **2**, 129 = 5;

c. doppelte: —

Gesamtzahl: 9 bzw. 4.

II. 1) Weibliche Versausgänge:

a. unbetonte Silben anderer Worte: II. **1**, 40, 47, 48; II, **2**, 13, 48, 203; II, **4**, 23, 24, 28, 40, 48; II, **5**, 8, 83, 84, 100, 105; III, **1**, 7, 10, 12, 14; III, **2**, 1, 32, 48, 49, 50, 55, 63, 103, 104, 132, 148 = 31;

b. selbständige Worte: II, **5**, 46, 61; III, **2**, 145 = 3;

c. verschleifbare: II. 1, 76 (over), II, **2**, 35 (brother), 54 (tower), 73 (warrant), 181 (players), 209 (ever), 232 (Tower); II, **4**, 42 (power), 59 (ever), 62 (prayer);

II, **5**, 29 (other), 101 (power), III, **2**, 97 (rather), 133 (towers), 152 (hither) = 15;

2) doppelte weibliche Versausgänge: II, **5**, 65, 78; III, **2**, 5, 16 = 4;

Gesamtzahl: 53 bzw. 38.

III. Trochäen im ersten Versfuß:

a. Part. Praes: II, **2**, 179; 184; II, **5**, 5; 73; III, **2**, 2 = 5;

b. Part. Perf.: —

c. Infinitiv: —

d. Imperativ: II, **2**, 145; 228; II, **5**, 70 = 3;

Gesamtzahl: 8.

IV. Abweichungen vom Blankvers zeigen sich:[1]) II, **1**, 1, 70, 72, 81; **2**, 5, 14, 15, 20, 28, 50, 68, 69, 80, 81, 107, 108, 118, 124, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 141, 142, 143, 152, 200, 217, 228, 241, 245; II, **4**, 9; II, **5**, 19, 21, 25, 30, 42, 43, 44, 48, 58, 67, 71, 86, 88, 95, 102, 103, 108; III, **1**, 17; III, **2**, 56, 69, 146, 150, 155, 180, 184; III, **3**, 10.

Gesamtzahl: 60.

V. Reimpaare:

II, **1**, 68 : 69 = stay : day,
73 : 74 = presently : company,
II, **2**, 183 : 84 = rest : crest,
II, **4**, 19 : 20 = heart : part,
II, **5**, 11 : 12 = shame : name,
III, **2**, 18 : 19 = majesty : nobility,
140 : 41 = immortally : progeny.

Gesamtzahl: 7.

Ehe wir uns jetzt dem Epos Hero und Leander zuwenden, will ich erwähnen, daß diese Dichtung in Reimpaaren geschrieben ist und vom regelmäßigen Versbau fast keine Abweichungen aufzuweisen hat.

Im übrigen findet man

I. epische Cäsuren:

a. einfache: 1) nach dem 1. Versfuß: —
2) " " 2. " : I, 4 = 1
3) " " 3. " : —
4) " " 4. " : —

[1]) Die zahlreichen kurzen Verse, die sich zu Blankversen ergänzen, sind nicht mitgezählt worden.

b. verschleifbare: I, 7, 167, 439, II, 18, 31, 131, 149, 158 = 8.

c. doppelte: —

Gesamtzahl: 9 bezw. 1.

II. 1) weibliche Versausgänge:

a. unbetonte Silben anderer Worte: I, 66, 75 : 76, 121 : 122, 209 : 210, 241 : 242, 301 : 302, 409 : 410, 417 : 418, 431 : 432, 473 : 474; II, 1 : 2, 23 : 24, 27 : 28, 33 : 34, 41 : 42, 43:44, 63 : 64, 133 : 134, 163:164, 251:252 = 39;

b. selbständige Worte: I, 65, 179 : 180, 261 : 262, 341 : 342, 389:390; II, 71:72, 73 : 74, 173 : 174, 261:262 = 17;

c. verschleifbare: I, 39 : 40, 131 : 132, 145 : 146, 183 : 184, 187 : 188, 221 : 222; II, 85 : 86, 203 : 204 = 16;

2) doppelte weibliche Versausgänge: —

Gesamtzahl: 72 bezw. 56.

III. Trochäen im ersten Versfuße:

a. Part. Praes.: I, 382, 410; II, 2, 44, 138, 285, 312 = 7;

b. Part. Perf.: I, 114, 378 = 2;

c. Infinitiv II, 268 = 1;

d. Imperativ I, 385 = 1;

Gesamtzahl: 11.

Der besseren Übersicht wegen seien jetzt die gefundenen Resultate tabellarisch dargestellt.

	Epische Cäsur	Weibl. Versausg.	Verbf. als Troch. im 1. Versf.	Part. Praes. als Troch. im 1. Versf.	Vom Blankvers abweich. Verse	Reimpaare
Dido	8 bezw. 1	12 bezw. 6	20	14	28	20
Tamb. A.	7 = 2	33 = 22	21	18	40	12
Edward II.	9 = 4	53 = 38	8	5	60	7
Her. and L.	9 = 1	72 = 56	11	7	—	—

Aus dieser Zusammenstellung ist ersichtlich, daß sich das Auftreten epischer Cäsuren als Kriterium für unsere Frage nicht verwerten läßt. Anders steht es schon mit den Reimpaaren. Sie treten im Didodrama doppelt so zahlreich auf als in Edward II, und betrachtet man die Didotragödie als Marlowes Erstlingswerk, so wird eine zwar kleine aber stetige Abnahme der Reimverse bemerkbar. Diese Tatsache ist wohl kein bloßer Zufall; denn auch in Shakespeares

frühesten Dramen kommen Reimpaare ziemlich oft vor, um dann mit jedem folgenden Stücke seltener zu werden.[1])

Wenn also auf solche Kriterien überhaupt Gewicht zu legen ist, müßte das Didodrama schon aus diesem Grunde an die Spitze der Marlowe'schen Stücke treten. Doch sollen zwingendere Argumente folgen. Ich verweise zunächst auf das Einfügen kürzerer und längerer Verse. Sie dürften m. E. bei jedem Dichter um so zahlreicher auftreten, je mehr Fertigkeit er in der Behandlung seines Verses erlangt hat. Diese Annahme würde sich auch bei Marlowe vollauf bestätigen, wenn das Didodrama den Ausgangspunkt der Betrachtung bildete. Denn während in diesem Stücke der jambische Quinar nur 28 Mal durch einen andern Vers ersetzt wird, finden sich in Tamb. A. schon 40 und in Edward II. 60 solche Fälle.

In dem Königsdrama gibt es sogar außerdem noch eine große Anzahl kürzerer Verse. Sie mußten jedoch übergangen werden, da sie derart in Gruppen zusammenstehen, daß eine gegenseitige Ergänzung zu Blankversen eintritt. Gleichwohl erscheint mir auch diese metrische Eigentümlichkeit, die schon eine größere Freiheit im Versbau voraussetzt, für unsere Frage bedeutungsvoll. Vereinzelt finden sich nämlich solche Fälle schon im Tamb. A, kommen jedoch im Didodrama gar nicht vor. Dieser Umstand wäre also gleichfalls ganz dazu angetan, der Didotragödie vor den andern Marlowe'schen Stücken ihren Platz anzuweisen.

Nunmehr mögen die weiblichen Versausgänge ins Auge gefaßt werden. In diesem „allgemein als besonders wichtig geltenden Kriterium" (Schröer a. a. O., p. 46) weisen die herangezogenen Stücke wiederum einen markanten Unterschied auf. Im Didodrama sind weibliche Verse noch verhältnismäßig selten, im Tamb. A begegnen sie schon dreimal so oft und treten in Edward II. sogar in mehr als viermal so großer Zahl auf. Diese Erscheinung ist für unsere Frage zweifellos von großem Werte und m. E. um so bedeutungsvoller, als auch bei Shakespeare weibliche Versausgänge immer zahlreicher werden, je weiter man sich vom Ausgangspunkte seiner Schaffensperiode entfernt.[2])

[1]) Vgl. König: Der Vers in Shakespeares Dramen. London 1888.
[2]) Vgl. Schipper, Englische Metrik, III. Bd. und König, a. a. O.

Die Annahme einer frühen Abfassungszeit des Didodramas gewinnt demnach immer mehr an Berechtigung. Hierfür spricht last not least auch der Gebrauch einzelner Verbalformen zur Bildung von Trochäen im ersten Versfuß. Während nämlich Tamb. A und das Didodrama sich in diesem Punkte etwa die Wage halten, besteht zwischen dem letztgenannten Stücke und Edward II. ein bedeutender Unterschied. Besonders scharf tritt dies in der Anwendung des Part. Praes. hervor. Diese Form begegnet nämlich in der Didotragödie nahezu ebenso zahlreich wie im Tamb. A und kommt fast dreimal so oft vor wie in dem Königsdrama, eine Tatsache die darauf hinweist, daß Part. Praes. gerade in den ersten Werken Marlowe's als Trochäen im ersten Versfuß gern angewandt wurden[1]). Eine Erklärung hierfür liegt vielleicht darin, daß der Dichter bei der Ausarbeitung seiner späteren Dramen schon über eine größere Anzahl metrischer Kunstmittel verfügte und daher in ihrer Anwendung einen häufigeren Wechsel eintreten lassen konnte.

Nach diesen Ausführungen gibt es also eine ganze Reihe wichtiger metrischer Kriterien, die übereinstimmend das Didodrama neben Tamb. A und in scharfen Gegensatz zu Edward II. stellen. Ein einzelnes Argument für sich, würde nicht viel besagen, fallen sie aber zusammen, so ist das ein Moment, dessen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf.

Stellt man jetzt noch die epische Dichtung von Hero und Leander neben das Didodrama, so wird nur bestätigt, daß sich diese Tragödie in metrischer Hinsicht von den letzten Werken Marlowe's sehr entfernt; denn während das Epos dem Königsdrama sehr nahe steht, zeigt es von der Didotragödie fast dieselben Abweichungen wie Edward II.

Ich habe mich zwar auch der Mühe unterzogen, die hier betrachteten Werke auf das Vorhandensein echter Trochäen — rhetorische Trochäen sind zu subjektiv[2]) — und lyrischer Cäsuren zu prüfen, doch ergab diese Untersuchung für unsere Frage nur wenig brauchbare Resultate.

Über das Auftreten von Trochäen ließe sich höchstens sagen, daß sie in Edward II. etwas zahlreicher erscheinen als in den übrigen Stücken Marlowe's. Ein größerer Unter-

[1]) Vgl. auch Schipper, „Englische Metrik" II, 1, S. 276.

[2]) Vgl. auch A. Schröer, a. a. O., p. 36.

schied zeigt sich in der Anwendung lyrischer Cäsuren. Sie kommen in der Didotragödie seltener vor als im Königsdrama oder in dem epischen Gedicht. Andererseits ist auch hier eine deutliche Annäherung an Tamb. A erkennbar. Diese Ergebnisse passen also gleichfalls zu der Annahme, das Didodrama sei ein Jugendwerk Marlowe's. Lyrische Cäsuren treten nämlich in den Jugendwerken eines Dichters gewöhnlich seltener auf, als in seinen späteren Schöpfungen.[1])

Die bei Beginn dieses Kapitels aufgestellte Hypothese von einer frühen Entstehungszeit des Didodramas hat also durch die metrische Untersuchung eine beachtenswerte Stütze erhalten. Indes lassen sich weitere und vielleicht noch wichtigere Momente zu Gunsten obiger Annahme geltend machen.

Bereits im vierten Kapitel dieser Arbeit ist wiederholt auf Ausdrucksparallelen hingewiesen worden.

Sehr nahe liegt nun die Vermutung, daß bei demselben Dichter besonders zeitlich zusammengehörige Stücke mannigfache Übereinstimmungen aufweisen. Deshalb soll die Didotragödie in dieser Hinsicht mit allen andern Marloweschen Dramen verglichen werden.

Sie werde zunächst dem ersten Teile des Tamburlaine the Great gegenübergestellt.

Wie sich bei Marlowe erwarten ließ, kommen wörtliche Übereinstimmungen ganzer Zeilen zwischen den beiden Stücken überhaupt nicht vor. Dagegen sind charakteristische Ausdrucksparallelen gar nicht selten zu finden.

Wenn die Königin im Didodrama, III, 4, 12 zu Aeneas sagt:

> Aeneas! no; although his eyes do *pierce*,

so haben wir es mit einer Metapher zu tun, die nur im Tamb. A, hier jedoch zweimal wiederkehrt. So heißt es Tamb. A, 346—48:

> His fierie eies are fixt vpon the earth,
> As if he now deuis'd some Stratageme,
> Or meant to *pierce* Auernus darksome vaults

und ib. 461:

> Are fixt his *piercing* instruments of sight.

[1]) Vgl. Schipper: Englische Metrik, II. Bd.

Beachtenswert ist dann Dido, I, 1, 121:

Come, Ganymede, we *must about this gear.*

denn ganz ähnlich heißt es Tamb. A, 517:

Come, my Meander, *let vs to thisgeere*

Dieser Ausdruck begegnet später nochmals im Edward II.[1])

Eine Parallele zu Dido, III, 2, 19:

Shall find it *written on confusion's front,*

findet sich Tamb. A, 357:

That by Charakters *grauen in thy browes.*

Auch dieser Gedanke kehrt in Edward II. nochmals wieder.[2])

Einige an sich unbedeutende Anklänge ans Didodrama erscheinen mir deshalb erwähnenswert, weil sie nur in Tamb. A vorkommen.

Man vergleiche Dido, IV, 4, 61:

Not all the world can take thee from mine arms.

und Tamb. A, 1325:

Not all the world shal ransom Baiazeth.

oder Dido, V, 1, 133:

And woful Dido, by these *blubber'd cheeks,*

und Tamb. A, 1802:

Their *blubbered cheekes,* and . . .

oder Dido, I, 2, 12:

Our hands are not prepared to *lawless spoil,*

und Tamb. A, 539:

That liue by rapine and by *lawlesse spoile,*

oder Dido, II, 1, 263:

Through which he could not *pass for slaughter'd men:*

und Tamb. A, 585:

And you *march on their slaughtered carkasses.*

Wenn man Dido, I, 1, 128 liest:

That erst-while issu'd from thy watery loins,

so hat man es mit einem Ausdruck zu tun, der nur im ersten und zweiten Teile des Tamerlan wiederkehrt.

Tamb. A, 1201—2 heißt es:

Their lims more large and of a bigger size
Than all the brats ysprong from Typhons loins;

ähnlich Tamb. B, 2630:

Bastardly boy, sprong from some cowards loins,

und Tamb. B, 4031:

Ah, cruel Brat, sprung from a tyrants loines!

---

[1]) Vgl. S. 56 dies. Arb.

[2]) Vgl. S. 57 dies. Arb.

Einige Beachtung verdient auch Dido, III, 2, 62:

More than melodious are these words to me,

und ib., III, 4, 52:

What more than Delian music do I hear:

denn ebenso wie hier wird in Tamb. A. 1214 die Sprache mit der Musik verglichen:

And speech more pleasant than sweet harmony.

Doch auf alle bisher erwähnten Ausdrucksparallelen ist kein großes Gewicht zu legen. Von nur geringer Bedeutung erscheint mir auch die Übereinstimmung zwischen Dido, I. 1, 46—47:

I would have a *jewel for mine ear,*
And *a fine brooch* to put in[to] my *hat,*

und Tamb. A, 143—45, wo auf dieselben Schmuckgegenstände verwiesen wird:

Whose ransome made them martch in coates of gold,
With costlie *iewels hanging at their eares.*
And *shining stones* vpon their *loftie Crestes.*

Wichtiger erscheint mir schon eine Parallele zwischen Dido, IV, 4, 42—43:

A burgonet of steel, and not a crown.
A sword, and not a sceptre fits Aenas.

und Tamb. A, 230:

This compleat armor and this curthe-axe
Are adiuncts more beseeming Tamburlaine.

Dasselbe gedankliche Verhältnis findet sich zwischen Dido, V. 1, 197—98 und Tamb. A, 278—79. Im Didodrama entsendet die Königin ihre Schwester mit dem Auftrage, den Aeneas zurückzuholen und ruft ihr zu:

Now bring him back, and thou shalt be a queen,
And I will live a private life with him.

Aeneas hat also für die Königin einen größeren Wert als die Krone, und ähnlich heißt es Tamb. A, 278—79 von Zenokrate:

Thy person is more woorth to Tamburlaine
Than the possession of the Persean Crowne.

Eine sehr grosse Schar vergleicht Marlowe in beiden Teilen des Tamburlaine gern mit unzähligen Wassertropfen. So findet man Tamb. A, 921—24:

As many circumcised Turkes we haue
And warlike bands of Christians renied,
As hath the Ocean or the Terrene sea
Smal drops of water . . .

oder Tamb. A, 1396—97:

Nay, could their numbers counteruail the stars,
Or euer drisling *drops of Aprill showers*, . . .

und Tamb. B, 2720—21:

In number more than are *the drops* that fall
When Boreas rents a thousand swelling cloudes.

Ein solches Bild findet sich bei Marlowe nur noch in Dido, IV, 4, 62—63:

Aeneas may command as many Moors
As in the sea are *little water-drops*.

Bemerkenswert ist weiterhin eine schöne Hyperbel, welche in Dido, I, 1, 155 begegnet:

Do thou but smile, and *cloudy heaven will clear;*

denn ganz ähnlich heißt es Tamb. A, 1215:

That with thy lookes canst *cleare the darkened Sky*.

Diese Parallele ist für unsere Frage m. E. um so bedeutungsvoller als derselbe Gedanke nur in Tamb. B, 2564—65 nochmals auftaucht:

Whose chearful looks do *cleare the clowdy aire*
And cloath it in a christall liuerie

Ein anderer hyperbolischer Ausdruck, der gleichfalls nur im Tamburlaine wiederkehrt, begegnet in Dido, IV, 2, 9:

Whose hideous echoes *make the welkin howl*.

Ähnlich heißt es Tamb. A, 1483:

Fighting for passage, *makes the Welkin cracke*.

Auch ein schönes Bild, das in Dido, IV, 3, 52 auftritt, verdient einige Beachtung:

And *tears of pearl* cry „Stay, Aeneas, stay!"

Es erscheint bei Marlowe nur noch in Tamb. A, 1923:

Rain'st on the earth resolued *pearle in showers*,

Eine sehr bedeutsame Parallele findet sich dann zu Dido, IV, 3, 33—36, wo Achates sagt:

This is no life for men-at-arms to live,
Where dalliance doth consume a soldier's strength,
And wanton motions of alluring eyes
Effeminate our minds, inur'd to war.

Im Tamb. A, 1955—58 zeigt nämlich der Held des Stückes eine ganz ähnliche Gesinnung:

But how vnseemly is it for my Sex,
My discipline of armes and Chiualrie,
My nature, and the terrour of my name,
To harbour thoughts effeminate and faint!

Diese Gedanken, die den ungestümen Tatendrang eines feurigen Jünglings sehr schön zum Ausdruck bringen, kehren ebenfalls in keinem anderen Werke Marlowe's wieder.

Der übermütigen, selbstbewußten Jünglingsbrust des Dichters scheint auch Dido, IV, 4, 52 entsprungen zu sein:

Heaven, envious of our joys is waxen pale,

und merkwürdigerweise – oder erscheint es vielleicht nicht mehr so seltsam? — begegnet derselbe Gedanke wiederum nur noch in Tamb. A, 2235:

Joue, viewing me in armes, lookes pale and wan.

Die außerordentliche charakteristische Uebereinstimmung endlich von Dido, IV, 1, 3—6 und Tamb. A, 2075—79 ist zweifellos die bedeutendste Parallele zwischen dem Didodrama und dem ersten Teile des Tamerlan.[1]) Daß nun aber eine so merkwürdige Konstellation ganz ähnlicher Gedanken bloßer Zufall wäre, ist m. E. ziemlich ausgeschlossen. Ich glaube vielmehr, daß der Dichter eins der beiden Stücke noch sehr gut im Gedächtnis hatte, als er das andere niederschrieb. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, daß so viele Redewendungen und Gedankenkomplexe des Didodramas sich bei Marlowe nur im ersten Teile des Tamerlan wiederfinden. Die sehr enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Stücke tritt jedoch erst ins rechte Licht, wenn man das Didodrama auch mit den übrigen Marlowe'schen Stücken verglichen hat. Es werde also zunächst dem zweiten Teile das Tamburlaine gegenübergestellt.

Der Zusammenhang zwischen diesem Drama und der Didotragödie ist zwar nicht sehr eng, doch finden sich auch hier einige charakteristische Ausdrucksparallelen.[2])

Wenn man in Dido, II, 1, 197 liest:

And with main force flung on *a ring of pikes*,

so heißt es Tamb. B, 3280—81:

Hast thou beheld a peale of ordinance strike
A ring of pikes, . . .

Ebenso läßt sich vergleichen Dido, II, 1, 211—12:

Yet flunk I forth, and, *desperate* of my life,
Ran in the thickest throngs, and . . .

---

[1]) Vgl. S. 22.

[2]) Über Tamb. B, 2564—65; 2630; 2720—21 und 4031 vgl. S. 47 und 49.

mit Tamb. B, 3322:

But then *run desperate through the thickest throngs,*

oder Dido, II, 1, 232:

Threatening a thousand deaths at every glance:

mit Tamb. B, 3615:

Seest thou not death within my wrathfull looks?

An dieser Stelle sei auch Tamb. B, 4, 353 erwähnt, da hier gleichfalls von tausendfachem Tod die Rede ist:

Me thinks, I could sustaine a thousand deaths.

Auf bloßen Zufall ließe sich vielleicht die Übereinstimmung zwischen Dido, V, 1, 25:

Whom do I see? Jove's wingèd messenger!

und Tamb. B, 2727:

That Joue shall send his winged Messenger

zurückführen.

Um so bedeutungsvoller erscheint es für unsere Frage, wenn Tamerlan seinem Schmerze über den Tod der Zenokrate und seiner Bewunderung für sie Tamb. B, 2961—64 in folgenden Worten Ausdruck verleiht:

Blacke is the beauty of the brightest day;
The golden balle of heavens eternall fire,
That danc'd with glorie on the siluer waues,
Now wants the fewell that inflamde his beames.

Im Didodrama (I, 1, 96—97) betont nämlich Jupiter die Schönheit des Askanius auf ganz ähnliche Weise:

But bright Ascanius, beauty's better work,
Who with the sun divides one radiant shape,

Wenn Zenokrate schöner ist als der Glanz des hellsten Tages, so überstrahlt Askanius mit seinem Aussehen sogar die Schönheit selbst. —

Zwei Stellen, die zu einander etwa in demselben Verhältnis stehen wie die beiden zuletzt citierten, sind Tamb. B, 2968—70 und Dido, I, 24—26.

Im ersten Falle liest man:

Zenocrate, that gaue him light and life,
Whose eies shot fire from their Iuory bowers
And tempered euery soule with liuely heat, . .

und im Didodrama heißt es:

Whose face reflects such pleasure to mine eyes,
As I, exhaled with thy fire-darting beams,
Have oft driven back . . .

Wie also Zenokrate lebenspendendes Feuer von ihrem Antlitz ausstrahlt, so schießen aus den Augen des Askanius gleichsam Sonnenstrahlen hervor und erfüllen selbst Jupiter mit großer Freude.

So haben sich in Tamb. B einige bemerkenswerte Parallelen zum Didodrama nachweisen lassen. Allerdings treten sie bei weitem nicht mehr so zahlreich auf wie im ersten Teile des Tamburlaine, und sie werden noch seltener im Faust, d. h. in dem Stücke Marlowe's, das nach Angabe der meisten Gelehrten auf Tamb. B gefolgt ist.

Ein Anklang an das Didodrama liegt vielleicht vor, wenn man im Faust, 230 findet:

Longing to view Orions *drisling looke*

und Dido, V, 1, 71:

If that be all, then cheer thy *drooping looks*,

Von geringer Bedeutung erscheint eine Übereinstimmung zwischen Faust, 1685—87:

we'll breake all the barrels in the house, and *dash out all your braines* with your Bottles.

und Dido, II, 1, 200:

Who with steel pole-axes *dash'd out their brains*.

denn auch Tamb. A, 2087 liest man:

. . . his braines dasht out.

Man hat also in dieser Umschreibung des Begriffs „töten" vielleicht nur eine bei Marlowe allgemein beliebte Redensart zu sehen. Doch spricht der Umstand, daß sie in den letzten Stücken des Dichters gar nicht begegnet immerhin für die Annahme, das Didodrama gehöre in den Kreis der Jugendwerke Marlowe's.

Von gar keiner Bedeutung für unsere chronologische Frage erscheint mir die Übereinstimmung zwischen Dido, I, 1, 26 und Faust, 2012. Im Didodrama heißt es nämlich:

Have oft driven back the horses of the Night,

und im Faust:

O lente, lente currite noctis equi.

Das lateinische Zitat, welches Ovids Amores, I, XIII, 39 entlehnt ist, beweist zur Genüge, daß auch Dido, I, 1, 26 auf direkten Einfluß der Ovidlektüre zurückzuführen ist.

Besondere Beachtung verdient vielleicht Faust, 1843:

Sweet Hellen [,] make me immortall with a kisse:

denn merkwürdigerweise liest man wörtlich übereinstimmend Dido, IV, 4, 124:

And he'll make me immortal with a kiss.

Dieser Vers scheint dem Dichter besonders gefallen zu haben. —

Nach diesen Auseinandersetzungen kann von Anklängen an das Didodrama im Faust kaum die Rede sein. Sehr bedeutungsvoll für unsere Frage erscheint mir jedoch der Anfang dieser Tragödie.

Sie beginnt:

Not marching now in fields of Thrasimen
Where Mars did mate the warlicke Carthagens,
Nor sporting in the dalliance of loue
In Courts of Kings, where state is ouer-turn'd;
Nor in the pompe of proud audacious deeds,
Intends our Muse to vaunt his heauenly verse [:]
Onely this, Gentles: we must now performe
The forme of Faustus fortunes, good or bad, . . .

Nun glaube ich in V. 3—4 eine deutliche Anspielung auf das Didodrama und in V. 5 eine solche auf den Tamerlan zu erkennen. Mit den beiden ersten Versen will der Dichter zweifellos nur den Namen „Carthago" hervorheben, und da dies in einer für die Carthager möglichst ehrenvollen Weise geschehen soll, erwähnt er dabei die Schlacht am Trasimenischen See, die im Jahre 217 v. Chr. zwischen Hannibal und den Römern geschlagen wurde und mit einer völligen Niederlage derselben endete.

Ein Hinweis auf die Stadt war unbedingt erforderlich, da sonst die beiden folgenden Verse unverständlich wären. Unter obiger Voraussetzung aber erscheint mir in V. 3 und 4 eine Anspieluug auf das Didodrama ganz deutlich erkennbar. Jedenfalls handelt es sich in diesem Stücke um Liebeständeleien an einem Königshofe. Tatsache ist auch, daß auf diese Weise der Staat gleichsam zu Grunde gerichtet wird; denn Aeneas fährt ab, Dido begeht Selbstmord und Carthago, ohne Oberhaupt, bleibt sich selbst überlassen.

Auch die beiden Kraftworte des dritten Verses, „sporting" und „dalliance" begegnen schon im Didodrama. Da sagt nämlich Iarbas (IV, 1, 23—24), als Aeneas und Dido aus der Höhle herauskommen:

I might have staked them both unto the earth,
Whilst they were *sporting* in this darksome cave!

und als später Aeneas mit mit der Abreise zögert, ruft ihm Achates (IV, 3, 33—34) zu:

This is no life for men-at-arms to live,
Where *dalliance* doth consume a soldier's strength,

Wenn man aber in Faust, 1—4 eine Anspielung auf das Didodrama erblickt, so kann Vers 5 nichts anderes sein als ein deutlicher Hinweis auf den Tamerlan.

Für die Annahme, das Didodrama sei Marlowe's Erstlingswerk, hätte sich demnach auch ein äußeres Kriterium gefunden. Das aber ist für unsere Frage von unschätzbarem Werte; denn die bisherige Hypothese gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit so viel, daß sie der Gewißheit fast gleichkommt.

Indem ich jetzt auf den Jew of Malta zu sprechen komme, möchte ich gleich hervorheben, daß sichere Anklänge ans Didodrama sich in diesem Stücke fast garnicht vorfinden. Es heißt zwar Dido, II, 1, 199:

Kneeling for mercy to a Greekish lad,

und Jew, 2083:

And kneele for mercy to your conquering foe,

doch ist auf solche unbedeutende Anklänge kaum etwas zu geben.

Einigermaßen beachtenswert dagegen scheint mir Dido, III, 1, 86—87:

His lips an altar, where I'll offer up
As many kisses as the sea hath sands.

denn im Jew, 1180—82 liest man:

Within one sacred monument of stone:
Vpon which Altar I will offer vp
My daily sacrifice of sighes and teares, . . .

Wenn der Jude seine Tochter nicht kann zürnen sehen, da er V. 1066—68 sagt:

But rather let the brightsome heauens be dim,
And Natures beauty choake with stifeling clouds,
Than my faire Abigal should *frowne* on me.

so läßt sich vielleicht vergleichen, daß im Didodrama (IV, 4, 111—121) bei der Königin eine ähnliche Denkweise begegnet:

What if I sink his ships? O, he will *frown!*
Better he *frown* than I should die for grief.
I cannot see him *frown;* it may not be:
Armies of foes resolv'd to win this town,
Or impious traitors vow'd to have my life,

Affright me not; only Aeneas' *frown*
Is that which terrifies poor Dido's heart;
Not bloody spears, appearing in the air,
Presage the downfall of my empery,
Nor blazing comets threaten Dido's death:
It is Aeneas' *frown* that ends my days.

Eine Reminiscenz an das Didodrama ist jedoch in diesem Falle kaum anzunehmen. Derselbe Grundgedanke läßt höchstens darauf schließen, daß beide Stellen von demselben Verfasser stammen.

Kaum anders zu beurteilen ist m. E. die Parallele zwischen Jew, 1732—33:

Though womans modesty should hale me backe,
I can with-hold no longer; welcome sweet loue

und Dido, III, 1, 93—95:

. . . , Love, love, give Dido leave
To be more modest than her thoughts admit,
Lest I be made a wonder to the world.

Wenn sich also schon gezeigt hatte, daß der Faust vom Didodrama zeitlich weiter entfernt zu liegen scheint als der Tamburlaine, so hat sich dieser Abstand bei Betrachtung des Jew noch etwas erweitert. Gar keine Beziehungen finden sich zwischen der Didotragödie und The Massacre at Paris.

Mass., IX, 53 heißt es zwar:

Stab him, I say, and send him to his friends in hell

und ähnlich Dido, II, 1, 213:

Sent many of their savage ghosts to hell.

doch auch Tamb. A, 2010:

And madnesse send his damned soule to hell!

oder Tamb. B, 4289:

My sword hath sent millions of Turks to hell,

und ib., 4344 und 4346:

The Monster . . .
Our Turkish swords shal headlong send to hell.

Man hat es also in diesen Fällen mit einer Redewendung zu tun, die Marlowe überhaupt gern angewandt hat.

Noch weniger Beachtung verdient eine Parallele zwischen Mass., XXIV, 97:

Ah, Epernoun, is this thy love to me?

und Dido, III, 1, 36:

Ungentle queen, is this thy love to me?

Diese wörtliche Übereinstimmung im Ausdruck ist zweifellos rein zufällig.

The Massacre at Paris weist also unter den bisher betrachteten Stücken Marlowe's vom Didodrama den weitesten Abstand auf.

Nun sollte man auf Grund der gefundenen Resultate erwarten, daß zwischen Edward II., möglicherweise dem letzten, und dem Didodrama, nach meiner Beweisführung dem ersten Werke Marlowe's, ebenfalls kein Zusammenhang bestehe. Um so größer ist das Erstaunen, in dem Königsdrama sogar eine beträchtliche Anzahl deutlicher Parallelen zur Didotragödie zu entdecken.

Zunächst sei auf einige ziemlich unbedeutende Anklänge hingewiesen. Man findet Edward, V, 5, 35—36:

So now
Must I *about this gear;*

und Dido, I, 1, 121:

Come, Ganymede, we must *about this gear.*

oder Edward, V, 5, 84:

O, if thou *harbour'st murder in thy heart,*

und Dido, I, 2, 16:

Forbids all hope to *harbour near our hearts*

oder Edward, I, 4, 169:

Assure thyself thou *com'st not in my sight*

und Dido, III, 1, 44:

Depart from Carthage; *come not in my sight*

oder Eward, V, 4, 113:

Come, son, we'll *ride a hunting in the park*

und Dido, III, 1, 173:

We two will *go a-hunting in the woods:*

oder Edward, I, 4, 183:

I must entreat him, I must *speak him fair.*

und Dido, V, 1, 200:

Call him not wicked, sister: *speak him fair.*

Beachtenswerter ist vielleicht schon Edward, V, 1, 119—20, wo der König seiner Gemahlin ein von Tränen durchnäßtes „handkerchief" übersendet mit den Worten:

If with the sight thereof she be not moved,
Return it back and *dip it in my blood.*

Ein ähnlicher Gedanke begegnet nämlich Dido, II, 1, 260—61:

Yet he, undaunted, took his father's flag,
And *dipped it in the* old king's chill-cold *blood.*

Erwähnt seien auch folgende Parallelen:

Edward, V, 5, 52:

Yet will it (i. e. the heart) *melt,* ere I have done my tale

und Dido, II, 1, 290:

I die with *melting* ruth

und ebenso ib., III., 1, 75:

Lest with these sweet thoughts *I melt* clean away.

oder Edward, V, 1, 104—5:

And Isabel, whose eyes, being turned to steel,
Will sooner *sparkle fire* than shed a tear.

und Dido, III, 4, 19:

Whose amorous face, like Pœan, *sparkles fire,*

oder Edward, I, 4, 139:

And, therefore, give me leave to *look my fill:*

und Dido, IV, 4, 44:

O keep them still, and let me *gaze my fill!*

oder Edward, I, 4, 308—10:

And could my *crown's* revenue bring him back,
I would freely *give it* to his enemies,
And think I gained, having bought so dear a friend,

und Dido, V, 1, 197—8:

Now bring him back, and *thou shalt be a queen,*
And I will live a private life with him.

Einige Bedeutung haben jedoch m. E. erst die Übereinstimmungen von Edward, V, 5, 7:

I see my tragedy *written in thy brows.*

und Dido, III, 2, 18—20:

But lustful Jove and his adulterous child
Shall find it *written on confusion's front.*
That only Juno rules in Rhamnus' town

oder Edward, II, 4, 18—19:

Or that these *tears, that drizzle from mine eyes.*
Had power to *mollify his stony* heart,

und Dido, IV, 2, 40—42:

And I will either *move the thoughtless flint,*
Or *drop out both mine eyes in drizzling tears,*
Before my sorrow's tide have any stint!

oder Edward, V, 1, 5—6:

Leicester, *if gentle words might comfort me,*
In speeches long ago had eased my sorrows;

und Dido, V, 153—54:

In vain, my love, thou spend'st thy fainting breath:
If words might mowe me, I were overcome.

endlich Edward, V, 5, 50—51:

And then thy heart, were it as Gurney's is,
Or as Martrevis', *hewn from the Caucasus,*

nebst ib., V, 1, 71:

Inhuman creatures! *nursed with tiger's milk*

und Dido, V, 1, 158—59:

But thou *art from* Scythian *Caucasus,*
And *tigers* of Hyrcania *gave thee suck.* —

Allerdings brauchte man auch nach den zuletzt zitierten Ausdrucksparallelen noch nicht unbedingt damit zu rechnen, daß eins der beiden Stücke in stilistischer Hinsicht das andere beeinflußt hat. Dagegen erscheint diese Annahme unter allen Umständen geboten, wenn es in Edward, II, 2, 47—49 heißt:

Y. Mor. If in his absence thus he favours him,
What will he do whenas he shall be present?
Lanc. That shall we see; look where his lordship comes.

und Dido, II, 1, 68—73:

And, when we told hershe would weep for grief,
Thinking the sea had swallowed up thy ships:
And, now she sees thee, how will she rejoice!
Serg. See, where her servitors pass through the hall,
Bearing a banquet: Dido is not far.
Ili. Look, where she comes; etc.

oder wenn in Edward, I, 4, 331—32 die Königin ihren Gemahl mit einer Schatzkammer vergleicht:

. . .: nor let me have more wealth
Than I may fetch from this rich treasury —

und Dido (III, 1, 89—92) von Aeneas sagt:

His looks shall be my only library;
And thou, Aeneas, Dido's treasury,
In whose fair bosom I will lock more wealth
Than twenty thousand Indias can afford.

oder wenn Isabella, unglücklich darüber, daß Eduard ohne Abschied von ihr flieht, (II, 4, 15—17) äußert:

From my embracements thus he breaks away.
O that mine arms could close this isle about,
That I might pull him to me where I would!

und Dido in Furcht, Aeneas werde entfliehen, IV, 4, 102—4 den Wunsch ausspricht:

. . . that the Tyrrhene sea were in mine arms,
That he might suffer shipwreck on my breast,
As oft as he attempts to hoist up sail!

Am meisten jedoch fällt hier Edward, IV, 6, 27—75 ins Gewicht:

Edw. Spencer, ah, sweet Spencer, thus then must we part?
J. Spen. We must, my lord, so will the angry heavens.

Edw. Nay, so will hell and cruel Mortimer;
The gentle heavens have not to do in this.

Dido, V, 1, 99 und ib., 125—132 enthält nämlich eine ganz ähnliche Gedankenreihe:

Aen. I am commanded by immortal Jove . .
O queen of Carthage, wert thou ugly-black,
Aeneas could not choose but hold thee dear!
Yet must he not gainsay the gods' behest.
Dido. The gods! what gods be those that seek my death?
Wherein have I offended Jupiter,
That he should take Aeneas from mine arms?
O no! the gods weigh not what lovers do:
It is Aeneas calls Aeneas hence.

Nach diesen Auseinandersetzungen kann kein Zweifel darüber bestehen, daß eins der beiden zuletzt verglichenen Stücke das andere stark beeinflußt hat. Von welchem Drama ist nun aber dieser Einfluß ausgegangen? Ein Kritiker, der sich mit der Frage der Entstehungszeit der Didotragödie nie eingehend beschäftigt hat, würde, wie dies oft genug geschehen ist, einfach sagen: „Die Ausdrucksparallelen zwischen dem Didodrama und Edward II. beweisen, daß ersteres unter dem unmittelbaren Eindruck der Königstragödie geschrieben wurde, da das Didodrama wohl Marlowe's letztes Werk ist."

Auf Grund der vorher gegebenen Untersuchung jedoch muß man auch die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß die Didotragödie das Königsdrama beeinflußt hat. Und ich neige durchaus zu dieser Annahme, zumal ich glaube zwei Stellen aus Edward II. als Stützpunkte hierfür beibringen zu können. Zunächst heißt es daselbst II, 5, 14—16:

Monster of men!
That, like the Greekish strumpet, trained to arms
And bloody wars so many valiant knights.

Nun ist es sehr wohl möglich, daß dem Dichter beim Schreiben dieser Zeilen das Didodrama vorgeschwebt hat. Jedenfalls wird Helena in Dido, II, 1, 301 als „that ticing strumpet" bezeichnet. Vor allem aber scheint mir ein Vergleich sehr bedeutsam, der sich in Edward, I, 4, 180—81 findet:

For never doated Jove on Ganymede
So much as he on cursèd Gaveston:

Diese beiden Verse sind wahrscheinlich unter dem Eindruck der ersten Scene des Didodramas entstanden. Gleich-

viel jedoch, welches dieser beiden Werke die Anklänge im andern hervorgerufen hat, die Hauptfrage liegt darin, wie sich die engen Beziehungen zwischen Edward II. und dem Didodrama mit meinen bisherigen Ausführungen über die Entstehungszeit der Didotragödie vereinbaren lassen.

Eine genügende Erklärung für diese Tatsache liegt m. E. in der Annahme, Marlowe habe das Didodramà etwa zu derselben Zeit als er die Königstragödie schrieb, einer Überarbeitung unterzogen. Unter dieser Voraussetzung wird auch verständlich, warum einige Teile des Didodramas die Hand eines gereifteren Dichters verraten, andere die Mängel einer Jugendarbeit erkennen lassen. In einer späteren Überarbeitung des Stückes dürfte auch der Grund dafür zu finden sein, daß Nash's Anteil so geringfügig erscheint. Marlowe hat sich wahrscheinlich bemüht, dem Ganzen den Stempel seiner Individualität aufzudrücken und deshalb manches fortgelassen, das aus Nash's Feder geflossen war.

Stellt man nunmehr die Ergebnisse der ganzen Arbeit zusammen, so gilt folgendes:

1. Marlowe—Nash's Didodrama ist in der heutigen Fassung im wesentlichen Marlowe's Werk.
2. Es ist Marlowe's erste Frucht auf dramatischem Gebiete und wahrscheinlich schon während seiner Studienjahre (1581—87) in Cambridge geschrieben worden.
3. Nash hat das Stück wohl schon mehrere Jahre vor Marlowe's Tode leicht überarbeitet.
4. Marlowe hat es in einem seiner letzten Lebensjahre, wahrscheinlich vor Abfassung seines Königsdramas, nochmals einer gründlichen Überarbeitung unterzogen.
5. Die chronologische Reihenfolge der Dramen Marlowe's ist: Dido Queen of Carthage; Tamburlaine the Great; Doctor Faustus; The Jew of Malta; The Massacre at Paris und Edward the Second.

Anhang.

Beitrag zur Quellenfrage.

Das Marlowe'sche Didodrama ist bisher immer sehr stiefmütterlich behandelt worden, d. h. es wurde bei Arbeiten, die sich mit Marlowe's Dramen im allgemeinen beschäftigen, entweder ganz übergangen[1]) oder nur mehr der Vollständigkeit wegen, erwähnt.[2])

Daß die Didotragödie gegenüber den andern Dramen Marlowe's eine solche Zurücksetzung erfahren hat, beruht lediglich darauf, daß sie das Produkt zweier Autoren ist.

Die einzige Spezialuntersuchung über das Didodrama, die bis dahin bekannt geworden, ist die im Laufe dieser Arbeit bereits mehrfach citierte Dissertation von Jakob Friedrich.

Diese Arbeit, in der Vergils Aeneis wohl mit Recht als Quelle des Marlowe'schen Stückes angesehen wird[3]), liefert den Nachweis, daß vielfach eine geradezu sklavische Anlehnung an die lateinische Dichtung vorliegt. Welche Stellung jedoch der Dichter einnimmt, wo er von seiner Quelle abweicht, ob er da eigene Gedanken oder nur Reminissenzen aus anderen Werken anbringt, das zu prüfen war nicht Friedrichs Aufgabe.

Nun dürfte die Lösung dieser Frage wesentlich dazu beitragen, den derzeitigen Bildungsgrad des Dichters ins rechte Licht zu stellen und vielleicht auch das Verständnis des Stückes an einigen Stellen zu erleichtern. Daher soll in folgendem noch ein kleiner Beitrag zur Quellenfrage geliefert werden.

---

[1]) Vgl. Otto Fischer, a. a. O., München, 1889 und Schipper, Diss., Bonnae, 1867.

[2]) Gabel, Ueber Marlowe's Leben und dramatische Werke, Diss., Göttingen, 1870.

[3]) Gager's lateinisches Universitätsdrama von Dido (1583) weicht in der Darstellung so sehr ab, daß es Marlowe höchstens eine Anregung gegeben haben könnte.

Bemerkenswert sind gleich die beiden ersten Verse der Eingangsscene des ersten Aktes, wo Jupiter sagt:

Come, gentle Ganymede, and play with me;
I love thee well, say Juno what she will.

Inhaltlich passen sie zu Ovids Metam., X, 155 und 161:

Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore arsit

bezw.:

invitaque Jovi nectar Junone ministrat (i. e. Ganymedes),

Die Hauptsache jedoch ist die Ausdrucksweise des englischen Dichters; denn gerade dadurch wird das gespannte Verhältnis zwischen Jupiter und Juno, wie es in Ovids Metam. so oft zu Tage tritt, sehr gut wiedergegeben.[1] Für die Form mochte Ovids Metam., II. 423—24 vorbildlich gewesen sein; denn als Jupiter sich der Kallisto bemächtigen will, sagt er:

'hoc certe coniunx furtum mea nesciet' inquit:
'aut si rescierit, sunt o sunt iurgia tanti:"

Sehr deutlich zeigt sich Ovids Einfluss schon Dido, I, 1, 10—11, wenn Jupiter folgenden Schwur leistet:

By Saturn's soul and this earth-threatening hair,
That, shaken thrice makes nature's buildings quake,
I vow, etc.

In Ovids Metam., I, 179—80 wird nämlich dem Haupthaar Jupiters dieselbe Kraft zugeschrieben:

terrificam capitis concussit terque quaterque
caesariem, cum qua terram, mare, sidera movit.

Zwar heißt es auch Ilias, I, 528—30:

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

doch lassen die Ausdrücke „earth — threatening" „shaken thrice" und „nature's buildings" genugsam erkennen, daß man nur von einer Anlehnung an Ovid sprechen darf.[2]

---

[1] Vgl. Ovid's Metam. I, 601—622; II, 423—24; 466—67: VII, 523—24 und IX, 259—61. — Vgl. auch Lucians Göttergespräche, No. 4 und 5, da hier das Verhältnis des Zeus zu Ganymedes einerseits und Heras Unwillen darüber andererseits schön zum Ausdruck gebracht wird. Beachte besonders die Schlussworte von No. 5: μὴ δέδιθι· οἰμώξεται γάρ, ἤν τίς σε λυπεῖν θέλῃ.

[2] Vgl. auch Verg. Aen., X, 100—105.

Dagegen scheint Dido, I, 1, 12—15:

I vow, if she but once frown on thee more,
To hang her, meteor-like, 'twixt heaven and earth,
And bind her, hand and foot, with golden cords,
As once I did for harming Hercules!

auf einige Bekanntschaft mit Homer's Ilias hinzudeuten; denn da erzählt Zeus selbst XV, 18-28, wie er einst Hera an Händen und Füßen gefesselt und vom Olymp herab in der Luft habe schweben lassen zur Strafe dafür, daß sie aus Haß gegen Heracles die Winde veranlaßt habe, ihn nach der Insel Kos zu verschlagen.

Dido, I, 17:

O, how would I with Helen's brother laugh,

wird erst verständlich, wenn man in Erwägung zieht, daß Helena in Ilias, III, 237-38 den Kastor und Polydeukes als ihre Brüder bezeichnet.

Κάστορα θ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα,
αὐτοκασιγνήτω, τώ μοι μία γείνατο μήτηρ.

und wenn man gleichzeitig Ovid's Fasti, V, 699—720 berücksichtigt. Hiernach hatte das Brüderpaar einen Kampf mit Idas und Lynkeus zu bestehen. Die Dioskuren blieben zwar Sieger, doch wurde Kastor von Lynkeus getötet. Der überlebende Polydeukes, der von Jupiter nach dem Kampfe in den Himmel aufgenommen wurde, flehte, man möge ihm gestatten mit seinem Bruder abwechselnd die Freuden des Himmels zu genießen, und Jupiter gewährte ihm die Bitte. Unter „Helen's brother" kann also nur Polydeukes oder Kastor, und zwar jeder von beiden mit demselben Rechte verstanden werden.[1])

Wenn Ganymedes in Dido, I, 1, 19—20 sagt:

Sweet Jupiter, if e'er I pleased thine eye
Or seemed fair, wall'd-in with eagle's winds,

so weist auch diese Stelle inhaltlich auf Ovid's Metam., X, 156—160 hin. Hier lesen wir nämlich über die Art der Entführung des Ganymedes:

et inventum est aliquid, quod Jupiter esse,
quam quod erat, mallet. nulla, tamen alite verti
dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.
nec mora, percusso mendacibus aere pennis
abripit Illiaden . . .

[1]) Vgl. auch Lucians Göttergespräche, No. 16.

Von der Entführung des Knaben wird auch Hom. Ilias, XX, 232 ff. gesprochen. Doch wurde nach dieser Darstellung der Raub durch die Götter ausgeführt, so daß im Didodrama wohl Ovids Einfluß in Betracht kommt[1]).

Zu Dido, I, 1, 34:

From Juno's bird I'll pluck her spotted pride

sei nur bemerkt, daß Ovids Metam., II, 531—32 mit den Worten:

habili Saturnia curru
ingreditur liquidum pavonibus aethera pictis

auf den Pfau als Vogel der Juno hingewiesen wird.

Ebenso ließe sich zu Dido, I, 1, 36:

And Venus' swans shall shed their silver down

sagen, daß nach Ovids Metam., X, 708—9 Schwäne den Luftwagen der Venus ziehen.

Illa quidem monuit iunctisque per aëra cygnis carpit iter.

Wenn andererseits in Dido, II, 1, 321 die Taube als Botin der Venus genannt wird:

These milk-white doves shall be his centronels,

so heißt es auch Ovids Metam., XIV, 597:

perque leves auras iunctis invecta columbis.

Zu Dido, I, 1, 32:

Vulcan shall dance to make thee laughing-sport

bemerkt schon Bullen[2]), hier liege Einfluß des ersten Gesanges der Ilias vor, wo der hinkende Hephästos als Mundschenk der Götter auftritt, und diese infolgedessen in endloses Lachen ausbrechen[3]).

Auch ich neige durchaus zu dieser Annahme, um so mehr als der folgende Vers des Didodramas (I, 1, 33):

And my nine daughters sing when thou art sad

nur geeignet ist sie zu stützen; denn ebenso wie im Didodrama Hephästos und die neun Musen zusammen erwähnt

---

[1]) Vgl. auch Lucians Göttergespräche, No. 4: οὐκ αἰετὸς ἄρτι ἦσθα...., und No. 20: ΕΡΜ. Ἀλλ' ἐγὼ ὁμῖν ἡγήσομαι· καὶ γὰρ αὐτὸς ἐνδιέτριψα τῇ Ἰδῃ, ὁπότε δὴ ὁ Ζεὺς ἤρα τοῦ μειρακίου τοῦ Φρυγός, καὶ πολλάκις δεῦρο ἦλθον ὑπ' ἐκείνου καταπεμφθεὶς ἐς ἐπισκοπὴν τοῦ παιδός, καὶ ὁπότε γε ἤδη ἐν τῷ ἀετῷ ἦν.... ὁ μὲν γὰρ ἔτυχε τότε συρίζων πρὸς τὸ ποίμνιον· καταπτάμενος δὲ ὄπισθεν αὐτος ὁ Ζεὺς κούφως μάλα τοῖς ὄνυξι περιβαλὼν καὶ τῷ στόματι τὴν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ τιάραν ἔχων ἀνέφερε τὸν παῖδα....

[2]) a. a. O., Bd. II, 304.

[3]) Vgl. Ilias, 584—85 und ib., 597—600.

werden, geschieht dies auch im ersten Gesange der Ilias. Nachdem Hephästos die Götter mit Nektar versehen hat, sitzen sie beim Mahle, und es mangelt ihnen an nichts, auch nicht am Gesange der Musen[1]).

Die Eingangsscene des ersten Aktes im Didodrama, als Ganzes betrachtet, könnte durch Verg. Aen. angeregt worden sein. Bei Beginn der Tragödie wird nämlich Ganymedes, der Liebling des Jupiter, für Juno ein Gegenstand des Hasses, als solcher stark in den Vordergrund gerückt. Nun hört man Verg. Aen., I, 26—28 über Junos Gesinnung:

> . . . manet alta mente repostum
> *Judicium Paridis*, spretaeque iniuria formae.
> Et genus invisum, et *rapti Ganymedis honores*.

Daß der Dichter des Didodramas diesen Versen tatsächlich besondere Beachtung geschenkt hat, gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch Dido, III, 2, 41—45, wo Juno zu Venus sagt:

> And wrought him mickle woe on sea and land,
> When, for the hate of Trojan *Ganymede*
> *That was advancèd* by my Hebe's shame
> And *Paris judgment* of the heavenly ball
> I mustered all the winds[2]) . . . —

Überraschend sind dann die Worte der klagenden Venus in Dido I, 1, 70-73:

> See how the night, Ulysses-like, comes forth,
> And intercepts the day, as Dolon erst!
> Ay me! the stars supprised, like Rhesus' steeds,
> Are drawn by darkness forth Astraeus' tents.

Diese Verse sind nur dann klar verständlich, wenn man die Ereignisse des zehnten Gesanges der Ilias[3]) kennt.

---

[1]) Vgl. Ilias, I, 602—4.

[2]) Vgl. auch Fasti, VI, 43—44 und Lucians Göttergespräche, No. 4, und 5.

[3]) Auf Nestors Wunsch ziehen der schlaue Odysseus und der tapfere Diomedes des Nachts ins feindliche Lager auf Kundschaft aus. Hektor schickt zu derselben Zeit den Dolon als Spion ab, um die Absichten der Griechen zu erfahren. Odysseus bemerkt alsbald den Feind, und die beiden Griechen verstecken sich zwischen den Leichen, bis jener vorüber ist. Dann setzen sie ihm nach, ergreifen ihn und erforschen von ihm alles, was für sie von Bedeutung sein kann. Darauf gibt ihm Diomedes den Todesstreich. Nunmehr schleichen sich die beiden Griechenhelden ins Lager der Thraker der Bundesgenossen der Trojaner, ermorden außer anderen auch den König Rhesus und jagen mit seinen herrlichen Rossen davon.

Doch brauchte der Dichter nicht direkt aus Homer geschöpft zu haben, vielmehr könnte auch diese Stelle unter dem Einfluß der Ovidlektüre entstanden sein. Denn in Ovids Metam., XIII, 239—52, gibt Odysseus selbst über den nächtlichen Überfall einen ganz ausführlichen Bericht:

at sua Tydides mecum communicat acta.
me probat et socio semper confidit Ulixe.
est aliquid, de tot Graiorum milibus unum
a Diomede legi! nec me sors ire iubebat:
sum tamen et spreto noctisque hostisque periclo
ausus et ausum eadem Phrygia de gente Dolona
interimo; non ante tamen, quam cuncta coegi
prodere, et edidici, quid perfida Troia pararet.
omnia cognoram, nec, quod specularer, habebam
et iam promissa poteram cum laude reverti.
haud contentus eo petii tentoria Rhesi
inque suis ipsum castris comitesque peremi.
atque ita captivo victor votisque potitus
ingredior curru laetos imitante triumphos.

Zu Dido, I, 1, 73:

Are drawn by darkness forth Astraeus' tents.

bemerkt Dyce a. a. O.: „Astraeus was the father of the primeval stars: Ἀστραίου δν ῥά τέ φασιν Ἄστρων ἀρχαίων πατέρ' ἔμμεναι. Aratus, — ΦΑΙΝ. 98." und Bullen a. a. O.: „The stars were children of Astraeus and Eos. See Hesiod, Theogony, ll. 381—2."

Mögen nun Dyce und Bullen in ihren Erklärungen recht haben; die Bekanntschaft mit dem Namen Astraeus dürfte bei Marlowe auf die Ovidlektüre zurückzuführen sein. Jedenfalls heißt es in Ovids Metam., XIV, 544—45:

aëraque et tumidum subitis concursibus aequor
Astraei turbant et eunt in proelia fratres.

Auch zu Dido, I, 1, 127—29, wo Venus für Aeneas fleht:

For my sake, pity him, Oceanus,
That erst-while issu'd from thy watery loins,
And had my being from thy bubbling froth

scheint Ovid die Anregung gegeben zu haben; denn in Ovids Metam., IV, 531—38 bittet Venus für Ino und Athamas, indem sie dabei (V. 536—38) sagt:

aliqua et mihi gratia ponto est,
si tamen in dio quondam concreta profundo
spuma fui . . .

Dido, I, 1, 169:

See, what strange arts necessity finds out!

findet eine Parallele in Ovids Metam., VI, 574—75:

grande doloris
ingenium est miserisque venit sollertia rebus.

Dido, I, 2, 40—41:

And every Trojan be as welcome here
As Jupiter to silly Baucis house

verdankt seine Existenz der Erzählung von Philemon und Baucis in Ovids Metam., VIII, 624—724.

Auch zu Dido, II, 1, 3—6:

O my Achates, Theban Niobe,
Who for her sons' death wept out life and breath,
And, dry with grief, was turned into a stone,
Had not such passions in her head as I!

könnte Ovid den Anlaß gegeben haben; denn diese Verse lassen die Erzählung von Niobe in Ovids Metam., VI, 148 bis 312 als bekannt voraussetzen. Indes wird dieselbe Sage auch in Homers Ilias, XXIV, 602—17 berichtet, so daß sich hier die Quelle nicht sicher angeben läßt.

Wenn Aeneas, um den Verlust des Priamus klagend, in Dido, II, 1, 16—18 sagt:

O, yet this stone doth make Aeneas weep!
And would my prayers (as Pygmalion's did)
Could give it life, . . .

so wird man an Ovids Metam., X, 244—294 erinnert, wo von Pygmalion erzählt wird, er habe aus Elfenbein die Gestalt eines Weibes geschnitzt und durch sein Bitten bei der Göttin Venus erreicht, daß sie seinem Kunstwerke Leben verlieh.

Zu Dido, II, 1, 85—86:

Aeneas is Aeneas, were he clad
In weeds as bad as ever Irus ware.

sei bemerkt, daß Irus jener Bettler ist, mit dem Odysseus einen Zweikampf zu bestehen hatte[1]). Doch kennt auch Ovid den Bettler Irus[2]), so daß der Dichter des Didodramas den Namen wohl eher dem lateinischen Werke entlehnt hat. Sehr beachtenswert erscheinen mir dann die Worte, mit denen Aeneas in Dido, II, 1, 127—141 seine Erzählung vom Untergange Trojas einleitet:

[1]) Vgl. Homers Odyssee, XVIII, 5 ff.

[2]) Vgl. Ovid. Her., I, 95—96.

The Grecian soldiers, tir'd with ten years' war,
Began to cry, „Let us unto our ships,
Troy is invincible, why stay we here?"
With whose outcries Atrides being appalled
Summon'd the captains to his princely tent;
Who, looking on the scars we Trojans gave,
Seeing the number of their men decreas'd,
And the remainder weak and out of heart,
Gave up their voices to disloge the camp,
And so in troops all marched to Tenedos;
Where when they came, Ulysses on the sand
Assayed with honey words to turn them back:
And, as he spoke, to further his intent,
The winds did drive huge billows to the shore,
And heaven was darkened with tempestuous clouds:

Nur der erste und die beiden letzten Verse dieser Stelle könnten auf die Aeneis zurückgehen; denn dem Didodrama II, 1, 127 entsprechend heißt es Aeneis, II, 13—14:

Fracti bello, fatisque repulsi
Ductores Danaum, tot iam labentibus annis . . .

und zu Dido, II, 1, 140—41 paßt Aeneis, II, 108—9:

saepe illos aspera ponti
Interclusit hiems, et terruit Auster euntis.

Im übrigen weist der ganze Passus deutlich auf das zweite Buch der Ilias hin. Hier will der Atride, der auf Befehl des Zeus den Kampf erneuern soll, sein Kriegsvolk versuchen, indem er es auffordert, nach der Heimat zurückzusegeln. Nachdem er die Leute durch Herolde zusammenberufen hat, versammelt er die Fürsten um sich zu Rate, — Ilias, II, 53: Βουλὴν δὲ πρῶτον μεγαθύμων ἴξε γερόντων· (Vgl. Dido, II, 131) —, um sie von seinem Plane in Kenntnis zu setzen. Dann spricht er zum Volke, betont die großen Verluste an Menschenleben — Ilias, II, 114—15: . . . καί με κελεύει ὀυσκλέα Ἄργος ἱκέσθαι, ἐπεὶ πολὺν ὤλεσα λαόν. (Vgl. Dido, II, 133) — und fordert auf mit den Schiffen zu fliehen — Ilias, II, 140: φεύγωμεν σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν. (Vgl. Dido, II, 128) —; denn Troja sei uneinnehmbar — Ilias, II, 141: οὐ γὰρ ἔτι Τροίην αἱρήσομεν εὐρυάγυιαν (Vgl. Dido, II, 129). Mit Geschrei stürzt darauf das Volk scharenweise zu den Schiffen — Ilias, II, 149—50: ὣς τῶν πᾶσ' ἀγορὴ κινήθη, τοὶ δ' ἀλαλητῷ νῆας ἐπ' ἐσσεύοντο ποδῶν ὑπένερθε κονίη. (Vgl. Dido, II, 128 und 136). — Feiger und schwächer hätten sich die Griechen kaum zeigen können. Das bekennt auch Odysseus

— Ilias, II, 190: δαιμόνι' οὔ σε ἔοικε κακὸν ὡς δειδίσσεσθαι und ib., II, 201: σὺ δ'απτόλεμος καὶ ἄναλκις . . . (Vgl. Dido, II, 134) —, als er sich bemüht, die Achäer von der Abfahrt zurückzuhalten (Vgl. Ilias, II, 188—207 und Dido, II, 137—38). Auch die „honey words", von denen in Dido, II, 138 und ähnlich IV, 4, 54 (honey talk) die Rede ist, erinnern sehr an die Ilias; denn da heißt es I, 249 von Nestor: τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή.

Wenn der Dichter in dem zuletzt citierten Passus des Didodramas, abweichend von der Ilias, Worte des Atriden den Soldaten in den Mund gelegt und das Ganze in der Art umgestaltet hat, daß die Anregung zur Heimkehr von den Soldaten ausgeht und der Heerführer sich veranlaßt sieht, ihrem Wunsche zu willfahren, so ist das m. E. entweder ein verzeihlicher Irrtum des Dichters, oder eine unbedeutende Änderung, die man der dichterischen Freiheit wohl zu Gute halten darf. Überdies zeigen sich im Didodrama ähnliche Abweichungen auch vom Texte der Aeneis. So liest man Dido, I, 1, 113, daß Jupiter den Hermes zu Aeolus entsendet, damit dieser die Winde einsperre, während er nach der Aeneis den Sohn der Maja nach Carthago schickt, um zu bewirken, daß die Gescheiterten daselbst gastliche Aufnahme finden. Und gar ein ganz neuerdichtetes Motiv haben wir in Dido, II, 181—82 zu erblicken:

> Which Sinon viewing, caused the Greekish spies
> To *haste do Tenedos* and tell the camp.

Der geographische Fehler, der hier und vorher schon in Dido, II, 136 vorliegt:

> "And so in troops all *marched to Tenedos*"

läßt sich vielleicht erklären durch die Annahme, daß dem Dichter die Situation aus Ilias, II, 149—50 vorschwebte, wo die Griechen auf den Rat Agamemnons zu den Schiffen eilen: τοί δ'ἁλαλητῷ νῆας ἐπ' ἐσσεύοντο, und gleichzeitig Aeneis, II, 21 „Est in conspectu Tenedos" vor Augen stand.

Zu Anfang des neunten Gesanges der Ilias will Agamemnon die Griechen zwar gleichfalls und da ernstlich zur Flucht veranlassen, doch diese Stelle hat Marlowe gewiß nicht benutzt, da hier das Verhalten des Volkes ein ganz anderes ist. Diomedes tadelt sogar den Vorschlag des Oberfeldherrn aufs heftigste. —

Wenn Aeneas in seinem Berichte vom Untergange Trojas in Dido, II, 1, 146—47 über Sinon sagt:

Whose ticing tongue was made of Hermes' pipe,
To force an hundred watchful eyes to sleep,

so erkennt man hier wieder Ovids Einfluß; denn in den Metam., I, 668—714 wird erzählt, wie Hermes durch Pfeifenmusik den hundertäugigen Argus in Schlaf versenkt.

Zu Dido, III, 2, 20:

That only Juno rules in Rhamnus town

bemerkt schon Dyce, a. a. O., daß unter der rhamnusischen Göttin die Nemesis zu verstehen ist. Ich möchte dem hinzufügen, daß in Ovids Metam. zweimal von dieser Gottheit die Rede ist. So liest man daselbst, III, 406:

adsensit precibus Rhamnusia iustis

und ib., III, 693—4:

ultoresque deos et pectora dura perosam
Idalien memoremque time Rhamnusidis iram. —

Wenn Juno in Dido, III, 2, 49 zu Venus sagt:

Bootless, I saw, it was to war with fate,

so hört man in Ovids Metam., IX, 438 aus Jupiters Munde:

me quoque fata regunt.

Nach Dido, III, 2, 99—100 will Venus den Askanius auf den Ida tragen und „couch him in Adonis purple down". Hier hat der Dichter den Adonis vielleicht deshalb zur Venus in Beziehung gebracht, weil ihm die Liebe der Göttin zu Adonis nach Ovids Metam., X, 529—709 bekannt war.

Sobald Dido mit Aeneas in der Höhle zusammengetroffen ist, heißt es in Dido, III, 4, 3—6:

Dido. Tell me, dear love, how found you out this cave?
Aen. By chance, sweet queen, as Mars and Venus met.
Dido. Why, that was in a net, where we are loose.

Zweifellos verdanken diese Verse ihre Existenz der Erzählung von der heimlichen Liebe zwischen Venus und Mars, wie sie in Ovids Metam., IV, 170—184 oder in der Odyssee, VIII, 266 ff. erzählt wird. Danach hat Sol das Liebesverhältnis gemerkt und dem Vulcan verraten. Dieser hat darauf ein kunstvoll angefertigtes Netz rings um das Lager aufgestellt und die beiden Liebenden darin gefangen. Ob nun der Dichter aus den Metamorphosen des Ovid oder aus der Odyssee geschöpft hat, muß dahingestellt bleiben[1]).

[1]) Vgl. auch Lucians Göttergespräche, No. 17.

Zu Dido, III, 4, 19—20:

Whose amorous face, like Pœan, sparkles fire

sei nur bemerkt, daß Phöbus in Ovids Metam., I, 566 als Paean bezeichnet wird.

Als Aeneas die Königin seiner Liebe versichert, sagt sie (III, 4, 52):

What more than Delian music do I hear?

Sollte dem Dichter nicht der Wettkampf zwischen dem Delier Apollo, dem Meister des Sanges, und Midas vorgeschwebt haben, von dem in Ovids Metam., XI, 146—79 erzählt wird.

Sobald Aeneas und Dido nach dem Unwetter wieder aus der Höhle treten, sagt Iarbas in Dido, IV, 1, 18—20:

Iarbas, curse that unrevenging Jove,
Whose flinty dart slept in Typhoeus' den
Whiles these adulterers surfeited with sin.

Nun verdankt m. E. V. 19 seine Existenz wiederum der Ovidlektüre; denn in Ovids Metam., III, 303—4, heißt es von Jupiter:

nec quo centimanum deiecerat igne Typhoëa,
nunc armatur eo:

und die Höhle, um die es sich in V. 19 handelt, wird durch Ovids Metam., V, 346—58 hinreichend beschrieben[1]).

Zu Dido, IV, 4, 50, wo die Königin sagt:

O, that the clouds were here wherein thou fled'st,

bemerkt Bullen[2]): «It is related in the fifth book of the Iliad how Aphrodite shrouded Aeneas in a cloud when he was hard pressed by Diomed.»

Nun hat Bullen m. E. wohl insofern recht, als im fünften Gesange der Ilias über den Kampf zwischen Aeneas und Diomedes und die Flucht des Aeneas berichtet wird, aber von einer Wolke ist daselbst nicht die Rede; denn Ilias V, 314—16 heißt es: ἀμφὶ δ'ἑὸν φίλον υἱὸν ἐχεύατο πήχεε λευκώ, πρόσθε δέ οἱ πέπλοιο φαεινοῦ πτύγμ' ἐκάλυψεν, ἔρκος ἔμεν βελέων,... Dagegen liest man in Ovids Metam., XV, 803—6:

tum vero Cytherea manu percussit utraque
pectus et Aeneaden molitur condere nube,
qua prius infesto Paris est ereptus Atridae
et Diomedeus Aeneas fugerat enses.

---

[1]) Vgl. auch Ovids Fasti, I, 573 f. und ib., IV, 491 f.

[2]) a. a. O., Bd. II, p. 356.

Sollte man demnach bei Dido, IV, 4, 50 nicht richtiger Ovids Einfluß annehmen?

Auch der Gedanke, daß die Königin nach Dido, IV, 4, 112—16 und ib., IV, 4, 120 glaubt, alles andere eher ertragen zu können als den Zorn des Aeneas, dürfte durch Ovid vermittelt sein. Denn wenn es im Didodrama heißt:

I cannot see him frown; it may not be:
Armies of foes resolv'd to win this town,
Or impious traitors vow'd to have my life
Affright me not; only Aeneas frown
Is that which terrifies poor Dido's heart:

bezw.

It is Aeneas' frown that ends my days,

so sagt in Ovids Metam., XIII, 858, der Cyklop, als er Galatea liebt: tua fulmine saevior ira est. Ihn schreckt also der Blitzstrahl Jupiters weniger als der Zorn der Geliebten[1].

Zu Dido V, 1, 12—13:

like labouring bees
That load their thighs with Hybla's honey-spoils

sei nur bemerkt, daß gerade Ovid und zwar öfters vom Hybla spricht und ihn zu Bienen in Beziehung setzt. (Vgl. Ovids Tristia, V, 6, 38 und ib., V, 13, 22; Epist. ex Ponto, II, 7, 26 und ib., IV, 15, 10; Ibis, 197.)

Auch in Dido, V, 57—58:

What? would the gods have me, Deukalion-like,
Float up and down where'er the billows drive?

ist Ovid's Einfluß sogleich erkennbar. Nach Metam., I, 260 bis 416, geht nämlich die Menschheit durch eine Flut zugrunde; nur Deukalion und sein Weib Pyrrha bleiben am Leben und treiben in einem Schifflein planlos auf dem Wasser umher, bis sie am Parnassus landen. Diese Erzählung muß dem Dichter obiger Verse des Didodramas bekannt gewesen sein.

Dido, V, 1, 243—45:

I'll frame me wings of wax, like Icarus
And, o'er his ships, will soar unto the sun,
That they may melt, and I fall in his arms.

läßt die Bekanntschaft mit der Erzählung von Daedalus und Icarus in Ovids Metam. VIII, 183 ff. voraussetzen.

[1]) Vgl. auch Ovids Tristia, III, 15—18, wo der Dichter erklärt, wie schwer er den Zorn Caesars empfinde.

Zu Dido, V, 1, 246—50 endlich:

> O Anna, [Anna,] fetch Arions harp
> That I may tice a dolphin to the shore,
> And ride upon his back unto my love!

sei erwähnt, daß das Schicksal Arions in Ovids Fasti, II, 91 ff. ausführlich behandelt wird, so daß der Dichter aus dieser Quelle geschöpft haben könnte.

Insbesondere ließe sich vieles durch Einfluß der Ovidlektüre erklären, und zwar scheint der Dichter mit den Metamorphosen besonders vertraut gewesen zu sein. Doch hat er wohl auch Ovids Fasti, Tristia, Ibis und die „Pontischen Briefe“ gekannt. Ob Marlowe auch Lucians Göttergespräche gelesen hatte, läßt sich nicht feststellen. Begründeter erscheint die Annahme, er habe den Homer, und zwar nicht nur die Ilias, sondern auch die Odyssee gekannt. Allerdings dürfte sich der Dichter den Stoff der beiden griechischen Epen nur vermittelst einer Übersetzung oder einer ausführlichen Inhaltsangabe angeeignet haben.

Lebenslauf.

Ich, Boleslaus Knutowski, Sohn des Volksschullehrers Joseph Knutowski und seiner Ehefrau Maria, geborene Schmidt, katholischer Religion, bin geboren am 25. Mai 1878 zu Slawoschin, Kreis Putzig, Westpreußen. Den ersten Unterricht erhielt ich von meinem Vater und besuchte dann $8^1/_2$ Jahre hindurch das Königliche Gymnasium zu Neustadt, Westpr. Im Oktober 1900 verließ ich diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife und bezog die Universität Breslau, um neuere Sprachen und Philosophie zu studieren. Ich hörte die Vorlesungen folgender Herren Dozenten:

Appel, Baumgartner, Bobertag, Ebbinghaus, Hoffmann, Kaufmann, Koch, Nickel, Pillet I, Pillet II, Pughe, Sarrazin, Siebs, Stern, Vogt und Watkin.

Mehrere Semester hindurch war ich ordentliches Mitglied des romanischen, des englischen und beider Abteilungen des germanischen Seminars.

Allen meinen hochverehrten Lehrern fühle ich mich für die Förderung meiner Studien zum Danke verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich dem Herrn Professor Dr. Sarrazin für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und für die freundliche Unterstützung, die er mir bei ihrer Abfassung jederzeit zuteil werden ließ.

Thesen.

1. Marlowe's „Doctor Faustus“ ist nach dem zweiten Teile von „Tamburlaine the Great“ und vor dem „Jew of Malta“ anzusetzen.
2. Bei der Interpretation von Merch. of. Ven., IV, 1, 11—13:

> . . . (I) am arm'd
> To suffer, with a quietness of spirit,
> The very tyranny and rage of his.

pflichte ich der Ansicht Christian Eidams (Anglia Beibl., XIV, 120 ff.) bei. Ich beziehe also das Pronomen „his“ nicht auf „spirit“.
3. Charlotte C. Stopes ist in der Fortnightly Review vom Februar 1903, p. 318 ff. m. E. mit Recht zu dem Schlusse gekommen, der Friedensrichter Shallow in Shakespeare's „Henry IV.“ und in „The Merry Wives of Windsor“ sei nicht als eine Satyre auf Sir Thomas Lucy anzusehen.
4. In „La chastelaine de Saint Gille“, V. 103 beziehe ich „en regardant“ auf das Vorhergehende, wie es in der Ausgabe von O. Schultz-Gora (Halle 1899), p. 40 geschieht.